



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
XXX CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE SOCIETÀ, DELLE ISTITUZIONI E DEL
PENSIERO. DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ
CONTEMPORANEA

ECHI NEI *THEATER-KINO-VARIETÉ* DI UN CONFINE IN
GUERRA: TRIESTE 1914-1918

Settore scientifico-disciplinare: **M-STO/04**

DOTTORANDA

FABIANA LICCIARDI

Fabiana Licciardi

COORDINATORE

PROF. ELISABETTA VEZZOSI

Elisabetta Vezzosi

SUPERVISORE DI TESI

PROF. PAOLO FERRARI

Paolo Ferrari

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

Echi nei *Theater-Kino-Variété* di un confine in guerra: Trieste 1914-1918

INDICE

Introduzione	6
Elenco degli archivi, delle biblioteche e dei fondi	22
 Capitolo I	
1914 Trieste capitale imperiale della musica e del cinema	
 Capitolo I	
1914 Trieste capitale imperiale della musica e del cinema	
1 Trieste capitale europea della modernità culturale in un vecchio Impero.....	24
1.1 Via dell' Acquedotto, via della Barriera Vecchia e Piazza della Borsa: l'esplosione dell'industria dell'intrattenimento e del <i>leisure</i>	32
1.2 I <i>Theater-Kino-Variété</i> esistenti nel 1914 e il sistema di distribuzione.....	38
1.3 L'esordio della cinematografia a Trieste: la predilezione per i film di produzione italiana....	45
2. La vertiginosa ascesa dei cinematografi a Trieste: un approccio comparativo.....	56
2.1 Problematiche edilizie e aspetti normativi.....	61
3. La dimensione urbana del <i>musizieren</i>	66
3.1 Le orchestre nei cinematografi... ..	69
3.2 ... nei café-chantant e nei ritrovi associativi... ..	74
3.3e nei grandi magazzini (ritrovi muliebri).....	78
4. La critica locale a favore del cinematografo e la «popolarizzazione» del consumo tra arte e industria.....	81
5. «La nuova ricchezza non ha storia»: nuove professioni per un nuovo mercato, i noleggiatori e gli impresari.....	85
5.1 Il caso del cinematografo Excelsior nel mirino della censura.....	87
5.2 Caris, Rebez, Novak e Joyce: oltre il cinematografo Volta di Dublino.....	92
6. Il favore del pubblico triestino verso autori e soggetti italiani: l'irredentismo nelle pieghe del divertimento.....	94
6.1 Inni e canzoni popolari	98
6.2 Lirica.....	104
6.3 Prosa.....	108
7. Da Trieste al Litorale e oltre: chi ha paura dell'Ernani? Percorsi di un 'irredentismo musicale'	110
7.1 La dura sopravvivenza dei cinematografi istriani.....	119
8. La mobilitazione delle «donne moderne» sul fronte interno: il «pubblico di guerra» nei <i>Theater-Kino-Variété</i>	122
8.1 Processi di identificazione della donna: moda e modellizzazione cinematografica	129

Capitolo II

1915 Dalla guerra evitata alla guerra inevitabile. La rinascita dell'impresariato artistico in una città al fronte

1.	I primi mesi fino al maggio 1915.....	136
1.1	La rinascita della lirica e della cinematografia al Politeama Rossetti grazie ad Olimpio Lovrich e all'Orchestrale Triestina	138
1.2	Un accenno ai diritti d'autore.....	146
1.3	La cinematografia 'in guerra' al <i>Theater-Kino-Variété</i> Fenice. Film italiani che arrivano da Vienna.....	148
1.4	<i>Cavalleria Rusticana</i> e <i>Pagliacci</i> chiudono il cine-teatro Rossetti alla vigilia del 'tradimento' italiano	153
2.	Gli impresari ai margini dell'irredentismo non sopito: «eludere senza violare». Un rapporto segreto del luogotenente Fries-Skene.....	156
2.1	Vittorio Furlani e la Universalfilm in Piazza della Borsa.....	160
2.2	Un irredentismo cinematografico? Gli impresari Hermannstorfer, Depaul, Tavolato, Quarantotto e Bernardino.....	162
2.3	Una censura a legami deboli tra il 1914 e il 1915. Alcuni studi di caso (<i>La ladra</i> , <i>La vendetta iniqua</i> , <i>Sotto i fumi dello champagne</i> , <i>Der Feind im Land</i> , <i>Bismarck</i>)	175
3.	Gli impresari associati di via Acquedotto, la <i>rue lumière</i> triestina	184
3.1	Guido ed Enrico Wölfler e le «tacite associazioni» cinematografiche di via Acquedotto..	188
3.2	Manifatture cinematografiche e non solo: Windspach, Wölfler e Sblattero.....	194
3.3	Angelo Curiel, agente impresario	197
3.4	Enrico Curiel e il Caffè Nuova York.....	203
3.5	Erwant Anmahian, i film «che prendono il volo».....	207
4	I poliedrici impresari teatrali 'di guerra' e nuove compagnie locali alla ribalta tra Trieste e Fiume.....	211
4.1	Mario Verdani, il «cavaliere del buonumore».....	218
4.2	Carlo Fiorello: nasce la prima compagnia dialettale triestina.....	221
4.3	Cavallini, il «Fregoli triestino».....	227

Capitolo III

1916 La mobilitazione teatrale-cinematografica nella svolta ‘tedesca’

1.	La «città mondiale» dietro il fronte.....	231
2.	Il palcoscenico e il proiettore a servizio della propaganda austriaca	237
2.1	La Settimana di beneficenza per la Croce Rossa: il punto di svolta nel processo di germanizzazione. Il Commissario Imperiale Krekich-Strassoldo e Olimpio Lovrich..	245
2.2	La compagnia di Carmelo D’Angeli al Rossetti.....	252
2.3	Uno Strehler dimenticato, impresario al <i>Theater-Kino-Variété</i> Fenice con Olimpio Lovrich.....	260
3.	L’ascesa di Angelo Curiel: il «Teatro popolare», esperimento o teatro di opposizione?.....	262
3.1	Battere la concorrenza: Curiel e il <i>Theater-Kino-Variété</i> Armonia, un teatro ‘al femminile’ in Barriera Vecchia.....	265
3.2	Il salto di qualità: Curiel impresario al teatro Fenice.....	269
4.	Le restrizioni della Polizia per la sicurezza nelle sale cinematografiche.....	272
5.	Dalle compagnie italiane alla ‘svolta viennese’ dell’operetta.....	275
6.	La ‘germanizzazione’ del repertorio cinematografico.....	283
6.1	Trieste nell’Austria tributaria della cinematografia germanica.....	288
6.2	Il <i>Theater-Kino-Variété</i> Fenice.....	288
6.3	Il <i>Theater-Kino-Variété</i> Eden.....	295
6.4	Un film per celebrare le imprese della nave corsara <i>Möwe</i>	299
6.5	Il caso del film tedesco <i>Der Tunnel</i> tra promozione culturale e marketing socialista.....	305
7.	Le «serie» dello <i>star-system</i> tedesco legato al noleggio dei film: la ditta Monopolfilm di Virginia Perini.....	312
7.1	E le <i>star</i> italiane?.....	319

Capitolo IV

1917 Cinema e viveri: un contrasto? L'anno della fame e della cinematografia tedesca

1. L'epoca delle code, per il pane.... e per i <i>Theater-Kino-Varieté</i>	321
2. La guerra commerciale e l'esplosione della cinematografia tedesca a Trieste nel 1917. Le ditte Monopolfilm e Triestefilm.....	329
2.1 Un nuovo soggetto cinematografico: il circo.....	342
2.2 Il film <i>Il circo Wolfson</i> nella guerra cinematografica.....	350
2.3 Il circo nella programmazione della Triestefilm	353
3. La «serie» tra narrativa e schermo: un genere di consumo «sensazionale».....	355
3.1 Uno sguardo ai titoli più serializzati tra narrativa e teatro.....	360
3.2 Le dive multimediali e transnazionali: nuovi demoni femminili o nuove signore delle camelie?.....	366
3.3 La donna nuda... vestita alla moda.....	374
3.4 Serialità criminale: il <i>Kriminalfilm</i>	377
3.5 L'uomo artificiale: <i>Homunculus</i>	380
4. I contributi dei <i>Theater-Kino-Varieté</i> . La « <i>Kartenangabe-Aktion</i> ».....	383
4.1 Una compagnia viennese di operetta all'Eden.....	387
4.2 Un breve accenno al varietà.....	390
5. Caratteristiche del circuito Trieste-Fiume-Budapest-Vienna	
5.1 La casa Projektograph di Budapest al Fenice di Trieste.....	392
5.2 <i>Cabiria</i> 'al contrario'	396
6. Una eccezionale stagione d'opera tedesca al Teatro Comunale, adibito ad Esposizione di guerra... ..	404
6.1 <i>versus</i> una stagione d'opera italiana d'eccezione al Teatro Fenice.....	408

Capitolo V

1918 Trieste, nuova capitale italiana del cinema e della musica, tra mercato e politica

1. La coda della guerra.....	413
2. La vittoria delle donne <i>manager</i> nel cinema e nel teatro	
2.1 Virginia Perini	419
2.2 Gemma de Mordax.....	423
2.3 Gisella Delle Grazie	428
2.4 Amelia Collenz.....	430
3. Che fine fanno gli impresari cinematografici di guerra?	
3.1 Enrico Wölfler e la Società Anonima Leoni Films-Agenzia di Trieste.....	431
3.2 Altri impresari di rilievo. Licenze cinematografiche per buona condotta politica... italiana	435
4. Una discussa stagione lirica croata a Trieste.....	439
5. Che fine fanno gli attori e i teatri di guerra? Una difficile sopravvivenza	
5.1 L'italianizzato Angelo Calabrese (ex Carmelo d'Angeli) al Rossetti.....	444
5.2 Olimpio Lovrich, nel mirino delle polemiche.....	449
5.3 Il teatro-cinema Fenice	455
5.4 Il cine-varietà Eden.....	458
6. 3 novembre 1918 e oltre. Parola d'ordine: italianizzare	459
6.1 Il difficile passaggio all'Italia.....	467
7. Che fine fanno i legami cinematografici con Vienna e Berlino nel dopoguerra?	470
 Conclusioni	 474

Appendice (allegata)

Tavole	477
Foto	552

INTRODUZIONE

Quadro tematico e cronologico

Trattare la storia di un 'confine' di guerra secondo il punto di vista dell'industria dell'intrattenimento, nell'articolato significato che essa assume, di una popolazione sotto assedio: è questo il tema centrale del presente lavoro, che è pure un *case study* sulla città di Trieste per la situazione particolare che matura nel corso dei quattro anni e mezzo di guerra. E' una situazione che vede uno sviluppo del tutto originale, che si declina a Trieste con una propria specificità storica e che rende questo fronte interno diverso sia dal resto del Regno d'Italia che dalla Monarchia austro-ungarica. Si tratta di una società sotto assedio, l'assedio materiale e psicologico di una guerra che nessuno poteva ancora soltanto immaginare, capace di sconvolgere le esistenze e di modificare i comportamenti come mai, a memoria d'uomo, era fino ad allora accaduto. E in quel tempo, il tempo della Grande guerra - perché così fu definita quella che venne interpretata come una guerra di massa europea - lo scorrere ordinario della vita quotidiana subisce un brusco cambiamento: fin da subito le autorità esercitano una 'chiamata alle armi' di tutta la società, ponendo al centro di essa il conflitto appena scoppiato e le sue supreme necessità.¹

È una guerra che penetra e pervade ogni angolo della vita pubblica e dell'esistenza privata, a iniziare dalla mobilitazione alle armi degli uomini e poi dalle prime, inderogabili, misure che modificano anche i comportamenti più naturali. Ci si adegua, oppure ci si abitua immediatamente.

Nulla sarà risparmiato dall'«assassinio di Sarajevo», come andavano annunciando le edizioni straordinarie distribuite dagli strilloni nelle vie, piazze e *boulevard* di tutte le città europee, quel pomeriggio del 28 giugno 1914. Così Karl Kraus riporta un nemmeno tanto immaginario dialogo tra un «cittadino colto» e la «moglie», sentito nel *Ring* di Vienna, emblematico però della funerea cesura che stava calando sull'Europa:

Un cittadino colto. Sarà un danno enorme per i teatri, il Volksteater era esaurito...

Moglie. Bella serata rovinata, si doveva restare a casa, ma già, a te nessuno ti tiene.

Cittadino colto. Mi stupisco del tuo egoismo, non avrei mai supposto in te una così totale mancanza di senso sociale.

Moglie. Credi forse che non mi interessi? Mi interessa sì! Mangiare al Volksgarten è un'assurdità, se non c'è la musica tanto vale andar subito da Hartmann...

¹ Che si possa attribuire una categoria odierna di 'guerra europea' alla percezione di allora lo validerebbe la stampa del tempo: in un articolo apparso sul giornale socialista triestino «Il Lavoratore», intitolato *Come si chiamerà la presente guerra*, si riporta che un giornale americano aveva indetto un concorso a premi «circa il nome da darsi all'attuale conflagrazione armata. Il risultato fu questa dozzina di nomi: La guerra europea, La guerra del 1914, La guerra della Triplice Alleanza, La guerra dell'imperatore Guglielmo, La guerra slavo-tedesca, La guerra mondiale, La guerra dei popoli, La guerra anglo-franco-russo-tedesca, La guerra delle potenze europee, Il grande conflitto, La guerra, L'ultima guerra»: «Il Lavoratore», 15 dicembre 1914.

Un cittadino colto. Mangiare, sempre mangiare, chi ha la testa adesso per queste cose...Vedrai quel che succederà, sciocchezze...

Moglie. Purché si riesca a veder qualcosa!

Un cittadino colto. Sarà un funerale come non si è mai visto!²

Tutto è già spettacolarizzato, fuori dagli spazi deputati allo spettacolo. Le orchestre sospendono gli intrattenimenti nei ritrovi e i cinema-teatri chiudono per lutto, ma si aprono altri teatri: un funerale, la dichiarazione di guerra, la partenza dei coscritti, i primi bollettini dal fronte. Tutto sembra puntualmente scritto per una rappresentazione che va al di là di ogni immaginazione ed aspettativa. E' il teatro di un mondo in guerra. Sarà il teatro di Marte.

Così a Vienna, a Parigi, a Londra, a Pietroburgo, a Berlino, a Belgrado, più tardi a Roma. E pure a Trieste, perché quella città 'moderna' protesa sull'Adriatico ha tutti i connotati della grande metropoli. Città di frontiera con il mondo e sintesi di quel mondo all'alba del XX secolo, con i pregi e i difetti di una città cresciuta in fretta, ma tutto sommato abbastanza forte per sostenere l'urto di una guerra, che prima manda i suoi uomini a combattere lontano, sul fronte russo e serbo, e poi, nemmeno un anno più tardi, diventa immediata retrovia del fronte italo-austriaco. Da città di frontiera a fronte di guerra.

E la popolazione ne risentirà fisicamente e mentalmente, percependo lo stato di assedio permanente che non l'abbandonerà per gran parte del XX secolo.

Trieste era una città culturalmente molto vivace e plurale nelle sue espressioni artistiche dettate dalla presenza di borghesie italiana, slava e tedesca, di altrettanti ceti popolari partecipi e acculturati, rappresentazione di una società che non sembra affatto intenzionata ad abbandonare le buone abitudini culturali che si erano diffuse pure tra i quasi 40 mila *Reichsitalianer*, gli immigrati italiani che a Trieste erano insediati ormai da due generazioni senza perdere la cittadinanza originaria.

Un'analisi della particolarità del fronte interno nella dimensione dell'intrattenimento pubblico durante la Grande guerra acquista interesse di studio anche solo considerando che le 'serate' triestine cominciavano ogni giorno dalle 3 o dalle 5 pomeridiane e si concludevano a notte inoltrata. In tal modo esse occupavano più della metà di una giornata 'ordinaria', pur nella straordinarietà della guerra in corso e del suo 'stato d'eccezione': come lo era, infatti, per la popolazione sofferente per la penuria alimentare e il freddo, oltre che per la lontananza degli uomini. Nei *«Theater-Kino-Variété»*, denominazione comunemente utilizzata nei documenti

² Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi edizioni 1990, p. 52. Alcune parti di *Die letzten Tage der Menschheit* furono pubblicate sulla rivista di Kraus «Die Fackel» a partire dal 1915, sfida che gli costò una lunga serie di processi per diffamazione. Cfr. anche Italo Michele Battafarano, «Uccidere è un servizio reso a Dio»: critica della metafisica bellica nella tragedia di Karl Kraus "Gli ultimi giorni dell'umanità", in «Archivio trentino», 2 (2013), pp. 19-35: 19-20.

dell'amministrazione austriaca conservati presso l'Archivio di Stato di Trieste, gli echi dei cannoni e delle artiglierie del vicino fronte carsico sembrano confondersi con la musica, la prosa e i film: un connubio dolce-amaro per certi versi consolatorio, ma anche foriero di novità teatrali e cinematografiche che avranno seguito nel dopoguerra. L'equazione guerra-cultura, solo apparentemente ossimorica, corrisponde ad una diffusa tendenza delle realtà urbane precipitate in quel conflitto.

Strumenti e linee interpretative

Gli strumenti bibliografici e l'analisi interpretativa dei numerosi documenti acquisiti fino ad oggi, soprattutto i fondi degli archivi di Stato di Trieste, Fiume e Vienna, nonché giornali, programmi e manifesti teatrali, *bordereaux*, testi critici e letterari dei quotidiani, la memorialistica e i periodici specializzati, mi hanno permesso di progettare un percorso diacronico narrativo, articolato in cinque capitoli, ognuno dei quali dedicato ad un anno di guerra. D'altronde risultava irrinunciabile seguire una linea del tempo, in quanto progressivamente e nello svolgere dell'intera vicenda sono proprio la contingenza e l'evoluzione del conflitto ad articolare e modificare l'intero processo, che vedrà il lento declino di alcuni generi e l'affermazione impetuosa di altri.

L'applicazione della categoria interpretativa della celebre espressione di «città cosmopolita», la Trieste del 1914, trattata nel primo capitolo, capoluogo del *Küstenland* e città 'immediata' dell'Impero austro-ungarico, rivela un'attenta capacità ricettiva delle proposte teatrali-cinematografiche, internazionali e italiane, che vengono tradotte nella specifica tradizione locale del *Musizieren*, mentre lo sviluppo cinematografico urbano, che coincide con gli anni di guerra, riflette quello urbanistico dei borghi cittadini, creando situazioni di forte competizione commerciale.³ Le aree individuate (verde, blu, rossa e marrone: *Tavola 1* in *Appendice*), ricostruite sulla base delle *Guide generali* (locali e nazionali), della stampa locale, delle riviste cinematografiche e degli atti luogotenenziali presso l'Archivio di Stato di Trieste, indicano una triplice morfologia del mondo cinematografico-teatrale, diviso tra una zona 'storica' del consumo (la *rue lumière* cittadina, via dell'Acquedotto) e una della distribuzione (attorno a Piazza della Borsa), mentre una terza, più recente ma altrettanto agguerrita commercialmente, si sviluppa nei quartieri più periferici e popolari

³ Ivano Cavallini e Paolo Da Col (a cura di), *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra Ottocento e Novecento*, studi offerti a Vito Levi, «Quaderni del Conservatorio Giuseppe Tartini», Trieste, Centralgrafica 1999; Giulio Cervani, *Intorno al cosmopolitismo triestino. Le Memorie di Giovanni Guglielmo Sartorio*, Trieste, «Annali triestini», vol. 20, ser. 4, vol. 4, suppl. Università di Trieste 1950; Pasquale Revoltella, 1795-1869. *Sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino*, mostra e catalogo a cura di Maria Masau Dan, Tavagnacco (UD), Arti grafiche friulane 1996.

attorno a via Barriera Vecchia. Nel 1914 il numero dei *Theater-Kino-Variété* (come evidenzia la *Tavola 2*) permette di definire Trieste una vera capitale culturale della Monarchia, la quale aveva capito quanto potere persuasivo esercitasse la combinazione tra il proiettore e il palcoscenico su una popolazione disorientata, tanto da intervenire legislativamente in materia cinematografica nel 1912, quando le prime cabine stabili comparvero nei teatri. Tra questi luoghi dell'intrattenimento, secondo una pratica sovversiva consolidata di uso del teatro come luogo politico, si muove l'ultima coda dell'irredentismo, quasi a richiamare quella che Mario Isnenghi ha definito la «quarta guerra d'indipendenza».⁴ Nelle realtà culturali dell'Istria litoranea, poi, si guardava Trieste come la capitale politica dell'ambita italianità.

L'industria del consumo cinematografico, erede del romanzo d'appendice ottocentesco, si radica proprio durante la guerra tra le pieghe di un pubblico dimezzato e 'popolare', prevalentemente femminile; verso tale industria, seppur dai tratti artigianali, anche i critici e i letterati dimostrano a vario titolo un atteggiamento indulgente, se non altro per le maggiori possibilità di guadagno che essa offre. Il *medium* cinematografico diventa in questi anni essenziale per l'affermazione di un mercato multimediale, che coinvolge letteratura di consumo, stampa, cinema, teatro e moda.

A quest'industria dell'intrattenimento si affacciano nuovi *manager*: impresari, gestori, noleggiatori, distributori, rappresentanti delle case cinematografiche italiane ed europee, appartenenti ad una classe piccolo-borghese in forte ascesa sociale, ai quali è dedicato il secondo capitolo (1915). Le fonti che hanno permesso di tratteggiare l'attività di tali protagonisti del mercato culturale locale afferiscono agli atti del Tribunale penale e agli atti del Tribunale commerciale e marittimo, data la natura spesso anti-austriaca del loro operato. Inoltre per ricostruire le vicende degli impresari e dei capocomici teatrali è stata determinante la memorialistica. Disponendo di capitale liquido, cosa essenziale durante la guerra vista la svalutazione della corona e dei capitali azionari, essi riescono ad acquistare locali e ad ottenere, con abilità diplomatica, le licenze necessarie dalla Luogotenenza, la quale, da parte sua, non era in grado, fino al maggio 1915, di usare la mano forte, vista la posizione di neutralità dell'Italia verso le nemmeno troppo celate finalità anti-austriache delle proiezioni, specialmente nelle sale della via dell'Acquedotto.

Un tema ricorrente della trattazione è quello riservato alle donne, nuove protagoniste di professioni fino ad allora per loro inedite, nell'ambito del processo storico della loro emancipazione, di cui la Grande guerra costituisce una tappa 'forzata'. Il loro impiego non solo

⁴ Mario Isnenghi sottolinea che «motore ideale – postumo - di una ipotetica 'quarta' guerra d'indipendenza, la città giuliana poco o nulla ha avuto a che fare con le tre guerre d'indipendenza reali». Mario Isnenghi, *I fatti e le percezioni dal Risorgimento* cit., p. 289.

nell'industria bellica e nelle professioni amministrative, ma anche, aspetto ancora poco indagato, nelle posizioni imprenditoriali e manageriali legate allo svago, ci mostra una forma non consueta di accesso alla dimensione pubblica, peraltro in un campo nuovo come quello della cinematografia. Contestualmente, proprio il paradigma della 'novità' mette in luce la forte imprenditorialità degli impresari cinematografici, che sul vuoto normativo della prima cinematografia giocano, spesso, le loro scelte commerciali al confine tra lecito ed illecito.

Su tale ambiguità imprenditoriale politica ed artistica prende forma il terzo capitolo (1916). Nella periodizzazione formulata il 1916 rappresenta uno spartiacque, segnato dall'intervento del Commissario imperiale Krekich-Strassoldo che, dopo l'esautoramento dei poteri del Comune all'indomani del 23 maggio 1915, impone una politica culturale 'tedesca', nella consapevolezza che la maggioranza italiana di Trieste e del Litorale si era nutrita per secoli delle proposte teatrali e di quelle (di recente genesi) cinematografiche italiane. Si apre così una guerra nella committenza, nel mondo impresariale stretto tra tre fronti: da un lato i gusti del pubblico (determinanti per la 'cassetta'), dall'altro la potente concorrenza interna e, sul terzo, la morsa della censura imposta dagli uffici di polizia. Tale conflitto circoscritto non è nient'altro, da un'altra prospettiva, che un'appendice di una guerra culturale più ampia, che arriva fino ai vertici governativi militarizzati di Vienna e di Berlino, dove si fa del cinema, anche artistico, un prezioso strumento di propaganda bellica e si decide per il monopolio di Stato della produzione dei film, chiudendo i confini ai paesi nemici (e viceversa). Proprio tali restrizioni danno inizio all'epopea della cinematografia tedesca, un vero '*star-system*' che inonda tra il 1916 e il 1918 le città grandi e piccole degli imperi centrali; complice, ma anche concorrente, la casa Nordisk della neutrale Copenaghen. E Trieste diventa così un caso di studio di questa cultura di guerra che, analogamente ad altre città imperiali di confine e multietniche, era prossima a mutare Stato.

In campo teatrale i protagonisti delle stagioni di prosa e di lirica (Olimpio Lovrich e Angelo Curiel) combattono la loro guerra, contro la committenza militare in città, riuscendo a non abdicare alla municipalità culturale filoitaliana e a trovare così soluzioni di compromesso, come la formazione di compagnie e di repertori teatrali locali, che debuttano per la prima volta in questi anni: compromesso che si traduce anche mantenendo la *liaison* culturale tra Trieste, Vienna e Berlino, tramite il grande amore per l'operetta, simbolo ambivalente della 'viennesità' e della 'italianità' musicali triestine.

Sulla base dei documenti archivistici e dei giornali locali, la narrazione ricostruisce la mobilitazione teatrale-cinematografica voluta dai governi tedesco e austro-ungarico, che provoca un brusco cambiamento nei generi proposti, su ordine del Commissario Imperiale. Essa si sofferma su alcuni modelli della propaganda austriaca, che attraverso le forme multimediali a disposizione,

cercano di comunicare il messaggio celebrativo degli eserciti imperiali impegnati ai fronti: il film della nave corsara *Möwe*, ad esempio, vanto della flotta mercantile armata tedesca volta a contrastare gli effetti del blocco navale inglese, affiancando l'opera degli *U-boote*, venne proiettato a Trieste dopo la seconda missione contro le coste nemiche; oppure il film *Der Tunnel*, collocato a metà strada tra marketing editoriale-cinematografico e propaganda socialista (nella prospettiva austro-marxista), il cui 'significante' coincide con la sua valenza promozionale tedesca, trasmessa attraverso le industrie cinematografica, pubblicitaria e della stampa. Le «serie» cinematografiche delle grandi *stars* tedesche rappresentano, inoltre, il marchio di qualità di quest'industria, che arriva a Trieste e nel Litorale grazie alla Triestefilm e alla potente catena distributiva di una donna *manager*, Virginia Perini.

Il 1917 (quarto capitolo) è l'anno della grande fame ma anche di un'efficiente macchina commerciale dell'intrattenimento, volta a supplire alle rarefatte dinamiche sociali e familiari che atomizzano le società assediate dalla guerra. La tentata 'germanizzazione' del consumo culturale cittadino passa soprattutto attraverso i nuovi *mélo* della cinematografia, proposti dalle principali ditte di noleggio, che fanno aumentare il giro d'affari ma anche la concorrenza tra cinematografhi.⁵ La recente storiografia, soprattutto di area tedesca, e la consultazione dei tamburini pubblicitari e delle *réclame*, come dei manifesti e delle locandine teatrali, conservate presso l'Archivio del museo teatrale «C. Schmidl» di Trieste, mi hanno permesso di individuare alcuni nuovi modelli della sensibilità di quello che Silvio Benco definiva un «pubblico di guerra»: il circo, l'uomo artificiale, le donne 'nude', i bassifondi e i criminali gentiluomini rielaborano i loro precursori letterari adattandoli alle esigenze del 'sensazionalismo' del mercato cinematografico seriale. Trieste mobilita i suoi contatti con Fiume e Budapest, ammiccando alle loro istanze autonomiste per creare il network necessario a una più ampia circolarità dei film.

I crescenti guadagni di questo mercato non passano inosservati al governo viennese, che nel 1917 inizia la «*Kartenangabe-Aktion*», imponendo ai direttori dei *Theater-Kino-Variété* una tassa a favore delle famiglie dei soldati al fronte e delle vedove e orfani di guerra. Per legare il fronte civile a quello militare, inoltre, il governo organizza una imponente esposizione di guerra, sul modello di quella viennese al Prater, all'interno della quale viene allestita una stagione lirica tedesca al teatro comunale Giuseppe Verdi (appositamente riaperto). Sul fronte opposto, Angelo Curiel, grazie alla sua 'premiata' agenzia teatrale, risponde con la passione della lirica romantica, che continuava ad ardere negli animi della popolazione, allestendo una stagione d'opera italo-

⁵ Sulle radici storiche degli intrecci tra politica e *mélo* Carlotta Sorba ha pubblicato un volume fondamentale che, in un'ottica transnazionale, analizza il *mèlodrame* e il romanzo storico quali forme narrative di pratiche emozionali che diventano strumenti, negli anni risorgimentali, di costruzione di una identità italiana in uno Stato prossimo alla sua unificazione: Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

francese al teatro Fenice. La vicenda del film *Cabiria* costituisce, in tale prospettiva, un caso paradigmatico di una simbologia capovolta, in cui, attraverso le tappe percorse dalla pellicola tra Trieste, Fiume, Budapest e Vienna, il vero nemico storico sconfitto risulta essere Roma.

La presenza femminile nelle nuove professionalità manageriali dell'industria dell'intrattenimento, trattate nell'ultimo capitolo, il 1918, rivela che a Trieste il processo di emancipazione era notevolmente avanzato, rispetto al Regno d'Italia. Il passaggio all'amministrazione italiana dopo il 3 novembre 1918, prima con il Governatorato militare poi con il Commissariato Civile, rese percepibile cosa significasse realmente essere italiani, a cominciare dalla svalutazione della corona nel cambio con la lira. Solo i *manager* più arditi riuscirono non solo a sopravvivere, ma addirittura ad entrare immediatamente nel grande circuito cinematografico italiano, che continuava, però, a considerare Vienna come una piazza economicamente, ora, vantaggiosa. Anche in campo teatrale le accuse di 'tradimento' (fosse stato voluto o subito, non importava) infierirono sugli impresari che avevano cercato un compromesso, durante il periodo bellico, con le autorità locali; e una discussa stagione lirica croata a Trieste diventò un pretesto per innescare una polemica di natura politica, radicata nella conflittuale convivenza tra italiani e slavi (sloveni e croati) in città, polemica che coinvolse il critico musicale Gastone Zuccoli e il noto impresario Olimpio Lovrich, in un 'botta e risposta' di cui il giornale socialista «Il Lavoratore» si fece sia latore che mediatore. Enrico Wölfler, cognato del poeta Umberto Saba, fu sicuramente la figura che, più degli altri, rappresentò la continuazione della vivacità impresariale della cinematografia di guerra a Trieste, diventando direttore dell'Agenzia triestina (terza in Italia) della «Società anonima italiana per il commercio cinematografico Leoni Films» di Milano, che nel 1919 rilevò anche le maggiori sale cinematografiche della città.

Metodologia

La struttura della tesi segue un criterio cronologico che ha lo scopo da un lato di dare ordine alla enorme mole delle fonti reperite e dall'altro di dare una forma coerente a contenuti eterogenei tra loro. Tuttavia si è dovuto inevitabilmente riprendere, all'interno dei cinque capitoli, figure e tematiche che non si potevano circoscrivere all'interno dell'anno considerato, in quanto protagoniste o durevoli all'interno dell'intero periodo esaminato. Il rinvio alle *Tavole* in *Appendice* aiuta il lettore ad orientarsi nella complessa materia ma, per la loro natura descrittiva, possono essere lette autonomamente.

Nella difficoltà di rendere un quadro esaustivo della vita civile, colta dalla prospettiva dello svago quale strumento più efficace per affrontare il severo regime di sopravvivenza, la narrazione alterna nei diversi capitoli aspetti generali e casi specifici, particolarmente significativi per

approfondire nodi cruciali dei processi in atto (così, ad esempio, l'analisi del film *Cabiria*, quale paradigma di un'ampia guerra commerciale nella cinematografia).

Tale *cluster* di approcci viene finalizzato ad una tripla ricostruzione: la storia di una città in guerra e delle sue modalità di sopravvivenza che fanno tesoro delle risorse culturali consolidate a disposizione; la storia di una produzione culturale, soprattutto cinematografica, che proprio in area tedesca esplode in uno *star-system* che conquista l'Europa prima di quello hollywoodiano; la storia dei soggetti, delle strutture e delle istituzioni che, proprio negli anni di guerra, vedono l'emergere di nuovi professionisti dello spettacolo, appartenenti ad una scala sociale medio-bassa; alcuni di loro faranno fortuna nel dopoguerra, grazie all'investimento dei loro piccoli capitali nei locali e nelle licenze. I tre aspetti, strettamente intrecciati tra loro, sono posti, inevitabilmente, in continuo confronto con la realtà politica e amministrativa della monarchia austro-ungarica, prossima alla scomparsa e che, sul territorio, esercitava il suo controllo attraverso le istituzioni della Luogotenenza del Litorale, della Direzione di polizia e, dal 1916 al 1918, del Commissario Imperiale. Gli oggetti d'indagine trattati, infine, rivestono il significato della propaganda bellica (e, al suo opposto, anti-austriaca), rientrando nella storia della comunicazione per il ruolo assunto dal cinematografo come *medium* da un lato del messaggio politico e, dall'altro, di una massificazione estetico-sociale del gusto e delle pratiche culturali.⁶

Diversamente dagli studi già esistenti, quello di Trieste viene inserito in quadro più ampio,⁷ che coglie somiglianze e differenze dell'intrattenimento urbano nel confronto con altre metropoli della monarchia austro-ungarica e dell'impero tedesco, come Vienna, Budapest e Berlino, durante gli anni di guerra.⁸ Tale prospettiva di analisi compendia, accanto ad una '*tranche de vie*' teatrale-

⁶ La *New cultural history* si configura come un approccio – o meglio, come un cluster di approcci – alla storia, più che un metodo in senso stretto, sviluppatosi in Europa negli ultimi trent'anni: Lynn Hunt (a cura di), *The new cultural history*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1989 e Alessandro Arcangeli, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci 2007. È d'obbligo fare riferimento a Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1997 e ID, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino 2009 (trad. it. *What is cultural history?* Cambridge, Polity 2004).

⁷ Il presente lavoro utilizza altri studi di portata locale sul teatro e la cinematografia tra Otto e Novecento, di notevole interesse ma nei quali manca uno sguardo alla recente storia sociale e culturale: Stelio Mattioni, *Trieste variété. Libro degli sberleffi*, Trieste, B. & M. Fachin 1990; Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 1995. Sugli aspetti della Grande guerra nella prospettiva di una storia sociale e della percezione collettiva del conflitto si veda Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri 2007; sulla posizione degli intellettuali in Europa a confronto si veda *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, a cura di Calì, Corni, Ferrandi, Il Mulino 2000, Atti del Convegno Internazionale *Gli intellettuali e la Grande guerra*, Trento 1998; tra le recenti pubblicazioni sui linguaggi e le narrazioni nella Grande guerra si vedano i saggi nel volume di Tullia Catalan (a cura di), *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima Guerra mondiale*, Roma, Viella 2015 (in particolare quelli di Giuseppe Luca Manenti, *Geografia e politica nel razzismo antislavo*, pp. 17-38 e di Teresa Bertilotti, *Ad altezza d'occhio: dispositivi visuali sul nemico*, pp. 131-149).

⁸ Jay Winter, Jean-Louis Robert (a cura di), *Capital cities at war. London, Paris, Berlin 1914-1919*, Cambridge University Press 1997; Cyril Buffet, *Berlin. A history of the city of Berlin, from its Origins until German Reunification*, Parigi, Fayard 1993; Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville, XIXè-XXè siècles*, Seuil, coll. «Points», 1993; Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

cinematografica, anche la storia del quotidiano, della ricezione pubblica e delle emozioni della città imperiale, in anni di scarsità alimentare, di riduzione demografica, di corruzione morale, di crollo finanziario della piccola e media borghesia, nonché di traumi sociali con effetti di lungo periodo.

Ad un livello trasversale rispetto alle tematiche e agli eventi artistici esaminati si colloca una storia economica, la microeconomia di una metropoli della Monarchia austro-ungarica, che vive all'interno delle strategie politico-finanziarie del governo viennese e che si trova inserita in un'ampia industria dell'intrattenimento, diventata negli anni bellici un affare di Stato, sia per il volume dei guadagni implicati, che per le sue alte potenzialità propagandistiche e, soprattutto, per la sua forza d'impatto sociale ed emotiva.

Un altro punto di osservazione adottato è quello politico, strettamente connesso all'aspetto economico, che riveste una considerevole importanza in due opposte direzioni e orientamenti: il primo, quello filoitaliano, pulsa tra la popolazione di sentimenti italiani a Trieste, nel Litorale istriano e a Fiume e si configura come un'appendice del fenomeno dell'irredentismo giuliano che, seppur ridimensionato in buona parte agli ultimi appartenenti delle principali associazioni irredentiste, alimenta gli ideali, ben presto infranti, di non pochi emergenti impresari dei *Theater-Kino-Variété*; il secondo, dopo lo spartiacque del 1915, vede un'esplosione del cinema e del teatro tedeschi, le cui fila sono tenute dai rispettivi governi, che, in nome dell'ordine pubblico, tentano di mediare con le associazioni professionali di settore e con i gusti imperanti di un pubblico assuefatto ai capolavori italiani, americani e francesi, in circolazione fino al 1915 sotto la sorveglianza della censura.

Ripercorrere la microstoria dell'impresariato artistico triestino, finora mai indagata, ha rivelato, infine, la natura e l'entità dei rivolgimenti sociali che, nel volgere di meno di un lustro, hanno segnato profondamente le gerarchie del potere economico locale, che si protrarranno anche nel dopoguerra. Durante il conflitto la grande borghesia triestina, infatti, si allontana dalla città e dalla direzione dei maggiori teatri, i quali erano stati fino al 1914 simbolo nazionale e caposaldo politico liberal-nazionale. Questa *élite*, che gestisce la politica amministrativa e culturale cittadina contemperando gli interessi locali con quelli governativi, lascia spazio ai nuovi imprenditori, scaltri affaristi, alcuni dei quali, in una silenziosa lotta cinematografica, come vedremo, cercano di alimentare e mantenere in vita quel sentimento di italianità presente nella popolazione. Tale aspetto permette di affermare che la dimensione dello spettacolo e del divertimento è fortemente condizionata dalle complesse vicende politiche ed identitarie del momento.

Quadro bibliografico-comparativo

Per restituire l'effettiva portata del fronte civile di Trieste e del Litorale austriaco, visto attraverso lo specifico angolo di visuale del divertimento, diventa necessario comparare almeno per sommi capi la situazione locale indagata con altre realtà urbane europee che sono state oggetti di studio negli ultimi tempi e che ci possono dire molto sull'industria del *leisure* in tempo di guerra.

Christophe Charle, nel suo monumentale lavoro intitolato *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne* (2008), analizza come nelle grandi città europee il fenomeno di trasformazione sociale del pubblico nell'Ottocento si sia accompagnato a quello delle trasformazioni dei generi teatrali, tra i quali cresceva la richiesta, con la nascita e l'espansione dei teatri commerciali, di generi spettacolari 'leggeri', come la commedia musicale, le farse e i vaudeville.⁹ Le differenze urbanistiche e demografiche giocavano un ruolo determinante nel creare dinamiche diverse tra le grandi capitali europee, nelle quali Trieste entra a pieno titolo per numero (in proporzione) di sale, di impresari e di programmazioni, teatrali prima e cinematografiche poi.¹⁰ Mentre a Londra si crea un disequilibrio teatrale tra East End e West End, che riflette l'ineguaglianza economico-sociale dei due quartieri a vantaggio del secondo, a Trieste, invece, si verifica un fenomeno analogo a quelli che Charle ripercorre nelle capitali Vienna e Berlino, città in piena trasformazione nell'Ottocento e nel primo Novecento, nelle quali le nuove sale venivano aperte via via nei quartieri nascenti. La presenza di un pubblico sempre più benestante dei teatri del West End, argomenta Charle, permette di far fronte alla concorrenza dei varietà e dei music-hall e accompagna la progressiva affermazione del genere 'leggero' (commedie, farse, vaudeville).¹¹ A queste caratteristiche teatrali, specifiche degli ampi e complessi sistemi urbani, Trieste può essere accomunata per la propensione verso prodotti culturali internazionali del pubblico medio, al quale, fino all'inizio del XX secolo, rispondevano in buona parte i capolavori teatrali parigini, diffusi in tutta Europa. Basti citare l'esportazione di lavori quali, tra gli altri, *Les Mystères de Paris* e *Le Juif errant* di Eugène Sue, *Les Misérables* di Victor Hugo, *Fédora* di Victorien Sardou, *La Dame aux Camélias* di Alexandre Dumas figlio, per tutte le loro infinite riduzioni e manipolazioni teatrali, d'appendice e cinematografiche che circolavano.¹² L'altra forma di internazionalizzazione viaggiava sulle tracce dell'operetta francese, ad iniziare dall'importazione

⁹ I teatri e i generi spettacolari nelle due capitali occidentali dovevano inoltre fare i conti con un pubblico in continua mobilità e in forte ascesa sociale, anche di quello proveniente dalla periferia e dalle province, attratto dalla grande città in cui potevano agevolmente spostarsi grazie all'efficienza dei trasporti, interurbani e intraurbani: Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne* Paris, Albin Michel, 2008.

¹⁰ Ivi, p. 228

¹¹ Ivi, pp. 220 sgg.

¹² Ivi, p. 335.

a Vienna di quelle di Jacques Offenbach, il cui successo diede il via ad un genere autonomo, che fece della capitale asburgica il centro di irradiazione dell'operetta, ma anche della sua sterilizzazione. Su tale argomento, nella sua versione italiana, si è misurata Carlotta Sorba illustrando le ragioni della sua ascesa e del suo declino in un paese come l'Italia dove l'opera in musica sovrasta fino al primo Novecento gli altri generi nelle più importanti stagioni teatrali.¹³ Trieste, in questo senso, riveste un ruolo diverso e originale rispetto alle altre città di lingua italiana, in quanto città asburgica in cui l'operetta non era recepita come un'opera 'volgarizzata', ma era considerata un genere primario di sicuro successo nelle scelte impresariali, almeno fino al 1918; salvo poi diventare un pretesto per l'opposizione antiaustriaca irredentista, che anteponeva alle operette austriache quelle italiane. È un processo simile a quanto avviene in Italia, dove le operette francesi erano diventate oggetto della polemica culturale nazionalistica antifrancesa dagli anni '80 dell'Ottocento, condotta soprattutto dalle due grandi case musicali milanesi Ricordi e Sonzogno.

Nel quadro di una prospettiva storiografica *bottom up* sulla Grande guerra, la studiosa americana Maureen Healy focalizza l'attenzione sulle cause del collasso dell'Impero asburgico. Tra esse emerge la perdita di fiducia durante gli anni bellici da parte della cittadinanza viennese (ma anche del governo municipale) nella *mission* bellica portata avanti dal militarismo governativo.¹⁴ A Trieste questo fu particolarmente evidente fin dall'inizio, quando, ad esempio, nei giorni immediatamente precedenti all'entrata in guerra dell'Italia, una moltitudine di donne scese dal rione popolare di San Giacomo per protestare sotto le finestre della Luogotenenza, non solo contro la mancanza di pane, ma anche in forma politica rivendicando la pace (si veda il capitolo 1).¹⁵ Come argomentato dalla Healy le radici della caduta asburgica risiedono proprio nel deterioramento della vita quotidiana e dei rapporti familiari, deterioramento del quale si fanno carico le autorità nel trattare anche il tempo libero come vero 'affare di Stato'.¹⁶ Non a caso vengono investite ingenti

¹³ Carlotta Sorba, *The origins of entertainment industry: the operetta in the late nineteenth-century Italy*, in "Journal of modern italian studies", 3 (2006), pp. 282-302: 285 e 294.

¹⁴ Per la convalida storiografica di questi miei parallelismi interpretativi tra Vienna e Trieste si veda Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and everyday life in World War I*, Cambridge University Press, 2004, pp. 17-21.

¹⁵ Su tale aspetto lo storico triestino Lucio Fabi avverte che la spiegazione sui moti dell'aprile 1915 data da Benco, il più autorevole cronista locale del tempo, appare fortemente condizionata dal sentimento nazionale, mentre dai resoconti ufficiali e ufficiosi della polizia emerge che il vero motivo della protesta e dei saccheggi commessi era cercare di prendere illegalmente beni altrimenti irraggiungibili, vista l'insufficienza dei generi alimentari: Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918. Una città in guerra*, Trieste, MGS 1996, pp. 49 sgg. Si può ritenere che le autorità cercassero di minimizzare l'eventuale inclinazione "patriottica" di quelle manifestazioni, per dimostrare che la situazione era sotto controllo almeno da quel punto di vista, propendendo invece per la tesi dei disordini determinati dalla carestia e pertanto contingenti allo stato di guerra e al fenomeno dell'accaparramento. E poiché diversi commercianti di alimentari, grossisti e al minuto, erano italiani "regnicoli" o slavi era facile, così, aizzare la folla contro l'uno o l'altro, secondo una precisa strategia.

¹⁶ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., pp. 97 sgg.

risorse nella propaganda culturale e nella 'war entertainment', come quella «Esposizione di guerra» del 1916 al Prater, volta a ricompattare la cittadinanza; un evento molto simile fu proposto a Trieste nel 1917 (si veda il capitolo 4). La *Hauspolitik* viennese, destinata principalmente a donne e bambini rimasti a casa, viene indagata dall'autrice riprendendo le fonti della scrittura popolare, come lettere, giornali, rapporti di polizia e atti amministrativi.

Sul fronte delle storia sociale e urbana, nella storiografia europea della Prima guerra mondiale, si segnala un volume collettaneo, il primo di due volumi curati da Jay Winter e Jean-Louis Robert, che ripercorre l'*excursus* cronologico attraverso una storia tematica, metodologia adottata, come già esposto, anche nella ricerca da me condotta.¹⁷ Il lavoro curato da Winter e da Robert propone una storia della vita urbana nelle tre capitali considerate, Parigi, Londra e Berlino, esaminandone aspetti diversi quali il cibo, la salute, il lavoro e la mortalità. A questi va indubbiamente aggiunta la storia dell'intrattenimento di guerra per la quale il 1916 rappresenta ugualmente un punto di rottura: se prima di tale anno, infatti, l'aumento della mobilitazione militare da un lato e della scarsità alimentare dall'altro erano più marcati a Parigi e a Londra, rispetto a Berlino, dove le condizioni materiali e di vita non erano più tragiche rispetto ad altre città dei paesi alleati, dal 1916, invece, il quadro si capovolge: in Germania crolla la fiducia nella vittoria bellica, soprattutto per la mancanza di cibo e l'incapacità dei governi di farvi fronte (a causa del blocco navale inglese, della guerra sui mari e della scarsità delle importazioni), mentre a Londra e a Parigi si intensificano gli sforzi per contenere l'instabilità sociale e civile prodotta dalla guerra. In questo contrasto, secondo la conclusione formulata, risiede la chiave di lettura della sconfitta degli Imperi centrali.¹⁸ Tale debolezza strategica diventa la forza della resistenza degli italiani del Litorale, come emerge nel quinto capitolo della mia tesi, che si traduce, per quanto riguarda l'industria dell'intrattenimento, in un rafforzamento del grande mercato cinematografico triestino, che lascia la dimensione artigianale per entrare nei grandi cartelli della cinematografia italiana.

Alla cultura come spazio di comunicazione fa riferimento la trattazione di Moritz Csáky sulle città dell'Europa centrale in cui pluralismo e scambio culturale vengono analizzati attraverso la genesi delle identità collettive e le conseguenti differenziazioni etnico-culturali delle città della duplice monarchia.¹⁹ Csáky confronta Vienna con altri ambienti urbani, mettendo a confronto i diversi ritratti storico-culturali di città quali Budapest, Bratislava, Lubiana, Praga, Trieste e Breslavia, superando definitivamente il paradigma nazionale. Sullo sfondo del binomio centro-periferia, concepito in una dimensione che definisce «postcoloniale», vi è la *Zentraleuropa* che, a

¹⁷Jay Winter e Jean-Louis Robert (a cura di), *Capital cities at war. Paris, London, Berlin 1914-1919*, Cambridge University Press 1997.

¹⁸Ivi, p. 531.

¹⁹Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen-Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau Verlag, Vienna 2010

differenza della *Mitteleuropa* (concetto, quest'ultimo, sul quale già lo storico triestino Elio Apih aveva assunto una posizione critica per la sua strumentalizzazione politica negli anni '80) è un laboratorio di analisi e di ricerca dinamico, uno spazio relazionale e di comunicazione, ibrido e performativo, compreso tra l'Est e l'Ovest europei, con confini permeabili e all'interno del quale sono intrecciati, anche in forme conflittuali, diversi livelli simbolici di rappresentazione.²⁰ In tale contesto Trieste, come Vienna, si configura come una capitale della cultura fruita da un pubblico etnicamente e socialmente eterogeneo, ma anche come un centro di irradiazione culturale attraverso lo spostamento, più volte evidenziato nel mio lavoro, di compagnie teatrali e di impresari cinematografici lungo traiettorie i cui nodi erano Trieste, Fiume, Budapest e Vienna. Così anche nella capitale asburgica, definita da Csáky «keine „deutsche“ Stadt» e una delle «urbane Milieus in der Moderne», la coesistenza di boemi, cechi, ungheresi, croati, sloveni ed ebrei è fatta di scambi ma anche di consolidamento di stereotipi e di conflitti di lungo periodo da parte dei residenti urbani; gli immigrati provenienti da diversi paesi dell'impero asburgico generano un'incertezza e un crescente nazionalismo che spiega quelle «kolonialen Attitüden» verso cechi, polacchi, sloveni e altri gruppi etnici presenti a Vienna. In questi contesti pluriculturali, come lo è anche quello triestino, i linguaggi comuni, come la musica e il teatro, sedimentano nel tempo le memorie, ambigue e ibride per loro natura, che non possono che generare identità multiple europee.²¹

La crescente stanchezza della popolazione diventa, nel corso della guerra, un serio motivo di preoccupazione per le autorità del Reich e della Monarchia austro-ungarica. Il 1916 costituisce uno spartiacque anche sul piano delle politiche culturale e cinematografica, attuate dal governo e dal comando supremo dell'esercito. Lo studioso tedesco di cinematografia Wolfgang Mühl-Benninghaus esamina a questo proposito i tentativi, condotti nel 1917 dalle società tedesche *Bild und Film Amt* (BuFA) e *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), poste alle dirette dipendenze del Ministero della guerra, di convincere il nemico e la popolazione interna della superiorità dell'esercito tedesco, attraverso la propaganda cinematografica. Anche il mondo artistico è coinvolto nel progetto del generale Hindenburg di una mobilitazione totale, attraverso un lavoro promozionale intenso e capillare.²² La preclusione verso i prodotti culturali provenienti dai paesi dell'Intesa lievitava la domanda di produzione interna che, tuttavia, non riusciva a soddisfare la crescente richiesta di film da parte del pubblico. Se alla fine del 1915 il numero delle filiali straniere ubicate in Germania è nettamente superiore a quello delle ditte residenti tedesche, con il 1916, come dimostra il lavoro di Mühl-Benninghaus, il *trend* si inverte e la produzione cinematografica

²⁰ Ivi, p. 49.

²¹ Ivi., 44-45, 55, 175, 230.

²² Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin, Avinus 2004,.

berlinese in un solo anno cresce a dismisura.²³ Gli uffici di censura, argomento sul quale Paolo Caneppele ha prodotto una esaustiva panoramica relativa alla distrettualizzazione nei territori asburgici, operavano con criteri soggettivi che portavano a risultati diversi, se non addirittura contrastanti, nelle valutazioni dei film esaminati.²⁴ La mancanza di successo ottenuta dai programmi tedeschi della BuFA e UFA, come riportato nel quarto capitolo, era ascrivibile alla predilezione, dura a morire, dei gusti del pubblico per i film italiani, francesi e americani, verso i quali il governo tedesco intraprese una vera guerra commerciale combattuta, come argomenta Mühl-Benninghaus, anche contro la forte concorrenza della locale ditta danese *Nordische Films Kompagnie*, filiale della *Nordisk-Film Co.* di Copenaghen.

In riferimento a tale politica commerciale, Trieste si trovava completamente inserita nelle programmazioni cinematografiche tedesche e nella grande distribuzione austriaca, le cui modalità rientravano nel sistema di distribuzione basato sul monopolio, nella cui filiera era il distributore a ricavare le maggiori entrate. Corinna Müller spiega dettagliatamente la genesi dello *star-system* tedesco, legato alla «serie» divistica quale unità costitutiva della programmazione cinematografica, dall'approvvigionamento di pellicole alla loro distribuzione nelle sale.²⁵ Tale strategia commerciale si era innestata anche nel floridissimo mercato triestino, grazie ad esperti *manager* del settore, tra i quali primeggia una figura imprenditoriale femminile, Virginia Perini, che aveva l'esclusiva di una fetta consistente del mercato distributivo tra Abbazia, Fiume, Trieste e Vienna,.

Il recente lavoro della ricercatrice austriaca Eva Krivanec, risultato di una sistematica raccolta di fonti, rappresenta un punto di riferimento essenziale per quanto riguarda la storia dei teatri nelle città in guerra.²⁶ Sviluppando una analisi comparata fra quattro realtà urbane, cioè Berlino, Lisbona, Parigi e Vienna, la studiosa indaga le ragioni dell'affermazione dei repertori teatrali 'serializzati' (l'operetta, il cabaret, la *revue*, le canzoni) che meglio si prestavano a veicolare i messaggi patriottici in una crescente cultura di massa che, nel periodo bellico, viene improntata dalle autorità governative e militari ad obiettivi bellici, come l'esaltazione degli eroi nazionali e la

²³ Ivi, pp. 102- 103.

²⁴ Paolo Caneppele, *Il censore ambiguo. Legislazione e prassi della censura nell'Impero austro-ungarico*, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (a cura di), *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Atti del VI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 17-20 marzo 1999, Forum, Udine 2000, pp. 309-323.

²⁵ Corinna Müller, *Genesi e struttura dello star-system in Germania*, in Gian Luca Farinelli e Jean-Loup Passek (a cura di), *Star al femminile*, Cineteca del Comune di Bologna-Centre Georges Pompidou, 2000, pp. 263-173 e *Id.*, *Le origini dell'lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911*, in Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 (Before Caligari. German Cinema 1895-1920)*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990, pp. 94-113.

²⁶ Eva Krivanec, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld, Transcript Verlag 2012; *Id.*, *Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg. Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Lissabon, Paris, Wien) während des Ersten Weltkriegs*, Dissertation, Universität Wien 2009.

demonizzazione del nemico. Non si può non far riferimento, in tal senso, al pamphlet del 1915 *Händler und Helden* (*Mercanti ed eroi*) di Werner Sombart, in cui il sociologo tedesco identifica la *Kultur* con l'ideale faustiano, sostenendo che essa tendeva all'assoluto e al sacrificio eroico per il bene comune, contrapposta alla *Zivilisation* della cultura inglese dei bottegai, corrotta e priva di scrupoli; giustificando, su tale premessa, la natura difensiva della guerra da parte austro-tedesca.²⁷ In Austria-Ungheria però, e in particolare a Vienna, la questione del nazionalismo era molto più delicata: il nazionalismo non era un termine connotato positivamente, in quanto si riferiva alle molteplici correnti nazionaliste anti-asburgiche delle numerose minoranze etniche nella monarchia. Nei territori austro-ungarici la multietnicità era un ideale da difendere dal pericolo del panslavismo serbo, appoggiato dalla Russia, oppure dai fenomeni separatisti dei cechi e degli ungheresi.

Per quanto riguarda, invece, i contenuti, la critica e i soggetti cinematografici italiani, Vittorio Martinelli, attraverso una minuziosa attività di ricerca, ha recuperato un enorme patrimonio della filmografia del cinema muto dal 1905 al 1931, accompagnando i dati raccolti con le fonti critiche del tempo per ogni singolo film.²⁸ A tal proposito è intenzione di questo lavoro, considerata anche la quantità dei film proiettati a Trieste ed elencati nella *Tavola n. 5* (elenco rilevato dalla stampa dell'epoca, che costituisce circa il 70-80% del totale delle proiezioni a Trieste durante la Prima guerra mondiale) fornire un ulteriore tassello alla rassegna filmografica da lui già pubblicata. A tale scopo sono risultate utilissime le *Paimann's Filmlisten*, dattiloscritti contenenti le sinossi in tedesco dei film di distribuzione austriaca, che raccolgono la critica pubblicata su giornali e periodici austriaci del tempo e che gentilmente il direttore del Filmmuseum di Vienna, Paolo Caneppele, mi ha permesso di visionare.²⁹

²⁷ Werner Sombart, *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*, München, Duncker & Humblot 1915, edizione digitalizzata in <https://archive.org/details/hndlerundhelde00sombuoft>; Werner Sombart *Mercanti ed eroi*, Roma, Aracne 2012. Quanto alla fondamentale dicotomia spengleriana di *Kultur/Zivilisation* e la svalutazione della *Zivilisation* cfr. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voll., Vienna 1918 e Monaco 1922; Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, trad. it. di Julius Evola, Milano, Longanesi 1957.

²⁸ Fondamentali rimangono i volumi di Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*, opera in 21 volumi edita dalla Nuova ERI CSC, Torino (collana *Biblioteca Bianco e Nero*), *I film degli anni d'oro. 1914*, parti prima e seconda, 1993; *I film della Grande Guerra. 1915*, parti prima e seconda, 1992; *I film della Grande Guerra. 1916*, parti prima e seconda, 1992; *I film della Grande Guerra. 1917*, 1991; *I film della Grande Guerra. 1918*, 1991; *Id., Dal Dottor Caligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona, La Cineteca del Friuli 2001.

²⁹ ÖFMW, *Franz Paimann's Filmlisten, Band I e II*, 1916 e 1917. Ringrazio sentitamente il dr. Paolo Caneppele per avermi messo a disposizione il materiale conservato presso l'archivio del Filmmuseum di Vienna.

Ringraziamenti:

A conclusione di questo lavoro sento il dovere di ringraziare tutti coloro che mi hanno sostenuta ed aiutata durante l'attività di ricerca e che sono stati guida e sostegno nella fase di redazione conclusiva: prima di tutto i miei tutor, il prof. Paolo Ferrari (Università degli Studi di Udine) e la prof.ssa Carlotta Sorba (Università degli Studi di Padova), il prof. Carlo Montanaro della "Fabbrica del vedere" di Venezia che mi ha guidata nelle ricerche sulla cinematografia e messo a disposizione il suo fornitissimo archivio, il dr. Paolo Caneppele direttore del Filmmuseum di Vienna, il prof. Roberto Spazzali dell'IRSML FVG per il lavoro di ricerca sul campo, la dr.ssa Paola Ugolini archivista dell'Archivio Generale del Comune di Trieste, la dr.ssa Liliana Bagalà direttore dell'Archivio di Stato di Trieste, la dr.ssa Elena Beltrami della Cineteca del Friuli di Gemona, il sig. Prodi Rodolfo Fiorello che mi ha generosamente fornito dal suo archivio privato il manoscritto dello zio, l'attore Carlo Fiorello. E a vario titolo: Aurelio Slataper, il dr. Paolo Marz, il regista Martin Turk, il prof. Mauro Cecotti, la prof.ssa Tullia Catalan, il regista Giuliano Zannier, la prof.ssa Maria Carolina Foi, il prof. Fulvio Salimbeni, la prof.ssa Silva Bon, il prof. Ivano Cavallini, il musicologo Pier Paolo Sancin e i miei cari colleghi Ivan Jeličić, Beatrice Saletti e Nicoletta Taurian.

ELENCO DEGLI ARCHIVI, DELLE BIBLIOTECHE E DEI FONDI

SIGLA	Denominazione estesa
ACMVe	Archivio “Carlo Montanaro” di Venezia
ACS	Archivio centrale dello Stato, Roma
ASTs	Archivio di Stato di Trieste
AGCTs	Archivio Generale del Comune di Trieste
ATICTs	Archivio Tecnico Immobiliare del Comune di Trieste, Disegni dell’archivio storico
BAR	Biblioteca alessandrina, Roma
BCTs	Biblioteca Civica “Attilio Hortis”, Trieste
BACF	Biblioteca e Archivio della Cineteca del Friuli, Gemona (Udine)
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
BSTs	Biblioteca Statale “Stelio Crise”, Trieste
CMTTs	Civico museo teatrale “Carlo Schmidl”, Trieste
DARi	Državni Arhiv u Rijeci (Archivio di Stato di Fiume)
AIRSM L FVG	Archivio Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, Trieste
ÖFMW	Österreichisches Filmmuseum, Wien
ÖSAW	Österreichisches Staatsarchiv, Wien
AMNCTo	Archivio Museo Nazionale del Cinema Torino, Bibliomediateca “Mario Gromo”

SIGLA	Denominazione estesa dei fondi
ASTs	Fondo Attilio Gentile
ASTs , DP AR	Direzione di Polizia – Atti Riservati
ASTs , LGT AP	I.r. Luogotenenza del Litorale (1850-1918), Atti Presidiali
ASTs , TCM	Atti collettivi ed affari delle ditte del Tribunale commerciale e marittimo
ASTs , TP AP	Tribunale Provinciale – Atti Penali
ASTs ,LGT AG	I.r. Luogotenenza del Litorale in Trieste (1850-1918), Atti Generali (1906-1918)
ASTs ,LGT CL	I.r. Luogotenenza del Litorale (1850-1918), Consiglierato di Luogotenenza
ASTs, DP AP	I.r. Direzione di Polizia, Atti Presidiali
ASTs DP AR	I.r. Direzione di Polizia, Atti Riservati
ASTs GVG	Regio Governatorato, poi Commissariato Civile per la Venezia Giulia, Atti Generali e Atti di Gabinetto (1919-1920).
BCTs	Fondo antichi. Manifesti e locandine
BCTs	Schedario dell’irredentismo (schede manoscritte)
AIRSM L FVG	Schedario delle associazioni “Federica Vetta”

Giornali, riviste e periodici (cinematografici e teatrali):

Internazionali:

- «Der Kinobesitzer», Vienna
- «Kinematographische Rundschau», Vienna
- «La bilancia», Fiume
- «La voce del popolo», Fiume
- «Viața Cinematografică», Bucarest

Nazionali:

- «L'eco dei teatri»
- «L'arte muta, rassegna di vita cinematografica»
- «Il teatro illustrato»
- «Lo spettacolo»
- «Il Cafè chantant»
- «La Cine-Fono»
- «Cinema»
- «Lux. Rivista settimanale di cinematografia»
- «Kinema»
- «Cinemagraf»,
- «Annuario generale della cinematografia»

Locali

- «Il Piccolo»
- «Il Lavoratore»
- «L'Indipendente»
- «Triester Zeitung-Triester Tagblatt»
- «La Gazzetta di Trieste»
- «L'Arte»

Guida generale di Trieste e commerciale di Fiume, Gorizia, Pola, Spalato e Zara (dal 1910 al 1915), poi Guida generale della città di Trieste (1921,1922)

I 1914

Trieste capitale imperiale della musica e del cinema

1. Trieste capitale europea della modernità culturale in un vecchio Impero

Definire Trieste una capitale europea della musica e del cinema significa delinearne la sua particolare identità culturale, ricettiva degli influssi provenienti dalle altre culturali europee, ma rielaborati in una vitalità tutta locale, sollecitata dalle conflittuali dinamiche politico-etnico-linguistiche interne. Parlare dell'industria dell'intrattenimento di Trieste e del Litorale durante la Prima guerra mondiale, nello specifico di questo caso di studio, significa mettere in luce una complessità culturale bipartita: da un lato di ordine generale, perché è in relazione con la guerra in un apparente paradosso di crescita del consumo comune ad altre città (di ieri come di oggi); dall'altro di ordine particolare, perché lo sviluppo dei teatri e dei cinematografi segue da vicino le dinamiche sociali del territorio di appartenenza, della sua composizione, delle sue gerarchie e delle sue trasformazioni.

Trieste apparteneva all'Impero asburgico, dal 1867 duplice monarchia austro-ungarica, con cinque secoli di storia alle spalle e tale aspetto ha sicuramente avuto un potente influsso sulla maggioranza della popolazione italiana di quelle terre estese almeno fino alla Croazia. Questa eredità identitaria e morale, dunque, era inscindibilmente intrecciata alle diverse spinte culturali, corrispondenti a quelle linguistiche italiana, tedesca, slovena e croata, per citare le più praticate - anche se il presente lavoro disamina le prime due, con un richiamo a quelle slave nell'ultimo capitolo - che non rinunciarono a partecipare, nell'epilogo asburgico di quattro anni e mezzo di guerra, all'ambita autodeterminazione, nonostante la sovranità austriaca tentasse ancora di esercitare la propria autorità, nella consueta forma di benevolo paternalismo.

È opportuno, allora, partire dallo sviluppo urbanistico, sia pur a maglie larghe, legato a quello socio-economico, per capire la trasformazione repentina avvenuta nel mercato teatrale-cinematografico dopo il 1914, le cui radici, però, avevano origine almeno dal decennio precedente. All'interno della trasformazione urbana tra Otto e Novecento i teatri ed i cinema, infatti, riflettevano le evoluzioni delle gerarchie sociali cittadine, distinte tra centro e periferia, che presentavano nette differenze nelle capitali culturali dell'Europa centrale da un lato, e da Londra e Parigi dall'altro. Si può osservare la nascita a Trieste di quella che Christophe Charle ri-definisce «la société du spectacle» (nelle sue dimensioni sociale, politica e culturale) in un approccio comparativo con altre

analoghe realtà urbane europee.¹ Nella crescita urbana di Parigi e di Londra si era creato un disequilibrio tra est ed ovest dei rispettivi fiumi, che rifletteva la diseguaglianza socio-economica dei due quartieri a vantaggio dell'ovest e del nord-ovest delle due capitali, dove trasporti ferroviari e lussuosi hotel attiravano dall'esterno un pubblico in crescente aumento; a Londra nel 1912 il numero dei posti a sedere nel West End era sei volte superiore a quello dell'East End. I repertori teatrali si erano adeguati progressivamente alle trasformazioni urbane e al progressivo imborghesimento del cuore cittadino dell'intrattenimento, in cui la preferenza andava ai generi più 'leggeri' (appartenenti all'opéra-comique e al *musical entertainment*).² A Berlino e a Vienna si era verificata, al contrario, una forza centrifuga del tutto diversa: non esisteva, come osserva Charle, un accentramento di teatri nei quartieri benestanti come nelle altre due capitali, perché la distribuzione delle sale era relativamente equilibrata: quando a Berlino i nuovi quartieri borghesi dell'ovest cittadino erano densamente popolati, si costruivano nuove sale più periferiche (come il *Theater des Westens*), seguendo, pertanto, l'andamento demografico della città.³ Fenomeno analogo avveniva sia a Vienna, con i nuovi teatri al di là del Ring, che a Trieste, dove le quattro aree cittadine ricostruite nella pianta della *Tav.I* (pianta topografica della città, 1914), di seguito analizzate nel dettaglio, ospitavano i diversi settori sociali dell'esercizio teatrale-cinematografico, borghese nell'area verde intorno alla via dell'Acquedotto e popolare in quelle blu e marrone; queste ultime gravitavano attorno a Barriera Vecchia, mentre nella rossa si concentrava il commercio cinematografico. Inoltre, a differenza del caso londinese ad esempio, l'area più popolare non per questo era deprivata della nascita di nuove sale di varietà e cinema, anche perché nel piano regolatore del Comune (1880), la via Barriera Vecchia costituiva un'arteria di transito dalla centrale via del Torrente (oggi Carducci) verso la periferia.⁴ Anzi, come vedremo, proprio grazie alle capacità di nuovi impresari provenienti dal ceto sociale medio-basso, le sale dei quartieri più popolari di Barriera Vecchia riuscirono a reggere la potente concorrenza di quelle del centro cittadino, dove, durante la guerra, la preponderante fascia piccolo-borghese della ridotta

¹ Carlotta Sorba ascrive la nascita di una prima società dello spettacolo al *mélodrame*, nato sui boulevard parigini tra Sette e Ottocento (locuzione presa in prestito, a sua volta, dal libro di Guy Debord, *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968), che si configura come prima società dell'intrattenimento organizzato e spettacolare, dal profilo commerciale, rivolto ad un ampio pubblico, non necessariamente colto: Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. XIII-XIV. Il libro ha vinto il Premio SISSCO 2016 della «Società italiana per lo studio della storia contemporanea».

² L'espansione progressiva dei teatri nelle quattro città è ben delineata, anche grazie alle cartine topografiche riportate, da Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel 2008, pp. 31-33 e 220 sgg.; Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 58 sgg.

³ L'espansione progressiva dei teatri nelle quattro città è ben delineata, anche grazie alle cartine topografiche riportate, da Christophe Charle, *Théâtres en capitales* cit., pp. 31, 33, 40 e 41.

⁴ Sara Basso, *Il Piano generale di regolazione e ampliamento del 1880 e lo sviluppo reale della città*, in Federica Rovello (a cura di), *Trieste 1872-1917. Guida all'architettura*, Trieste. Mgs Press, pp. 43-52; Alessandra Marin, *Progetti, città, identità: spazi urbani e ideologie nazionali a Trieste tra XIX e XX secolo*, in «Acta Histriae», 20, Zgodovinsko društvo za Primorsko Koper – Società storica del Litorale Capodistria (Slovenia), 2017, pp. 615-630.

popolazione rimasta in città (soprattutto femminile) rifletteva il livellamento repentino dei generi spettacolari offerti. A tale omogeneizzazione sociale contribuiva in modo rilevante una distribuzione omogenea delle pellicole cinematografiche, che stavano invadendo prepotentemente il crescente numero delle sale del *leisure* (caffè, teatri, varietà, cinema, circoli).

Nell'ampio fenomeno delle 'popolarizzazione' dei generi teatrali nel primo Novecento, un'altra *liaison* culturale che avvicinava Trieste a Vienna e a Berlino era il grande amore per l'operetta che, in un certo senso, riassume in sé e reinterpreta in chiave locale quella più ampia diversificazione e specializzazione di generi (*opéra-comiques*, *vaudeville*, *farcés*, *ballets*, *pantomime*) presente invece a Parigi.⁵ E sul termine 'popolare' è opportuno richiamare quanto Derek Scott ha chiarito a proposito della rivoluzione transnazionale della *popular music* all'inizio del XX secolo: se a Vienna il termine corrispondeva alla *Unterhaltungsmusik* (musica d'intrattenimento), in Germania e in Francia l'aggettivo 'popolare' rivestiva diverse accezioni sociali, associate ai gusti della classe lavoratrice; nello specifico, la musica popolare, di tipo più precisamente commerciale, era di pertinenza dei *variété*. Alle varie formulazioni nazionali corrispondevano diversi linguaggi musicali stilistici (ballabile, come i walzer e le polke a Vienna, o di tipo percussivo-sincopato a New York).⁶ In ogni caso, ciò che rendeva 'popolari' questi generi, che ebbero il loro picco negli anni Dieci, era la loro produzione industriale su larga scala (di spartiti e di pellicole), finalizzata alla crescita delle vendite. Inoltre, discutendo sulla nozione di «cultura popolare», Peter Burke, il richiamo al quale è d'obbligo, esamina il problema di identificare chi appartenga al «popolo»: tutti o solo la massa esclusa dalle *élite*?⁷ Faccio mia, in questa sede, la sua seconda ipotesi, secondo la quale si corre il rischio di dare per scontata l'omogeneità di ciò che è stato escluso; traducendo tale assunto nel caso triestino, la 'pluralità' del pubblico locale è ancor più evidente per la sua appartenenza ad un territorio di confine, immerso in stratificazioni linguistico-culturali socialmente stratificate e sedimentate nel tempo. Il riconoscersi, però, in generi di spettacoli 'nuovi' come il cinematografo, che non aveva cioè ancora una storia connotata da luoghi sociali internamente strutturati come il teatro, permetteva a tutta la popolazione rimasta in città, italiana e tedesca in particolare, di usufruire del divertimento in piena neutralità sociale: e la platea ne era la metonimia.

La coesistenza, non sempre pacifica, di diverse culture interne costituisce, dunque, una prospettiva del tutto originale, e insieme complessa, di tale quadro locale in confronto alle città italiane, per la presenza sostanziale di tre anime culturali e linguistiche, italiana, slava e tedesca,

⁵ Come riportato nella *Tabella* in Christophe Charle, *Théâtres en capitales* cit., p. 230.

⁶ Per l'argomento rinvio all'esauriente volume di Derek B. Scott, *Sounds of the metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford University Press 2008, in particolare pp. 15-21.

⁷ Peter Burke, *La storia culturale (What is a cultural history?)* 2004), Bologna, Il Mulino 2006, p. 41.

ognuna delle quali aveva la propria sede culturale ‘nazionale’: il teatro comunale «Giuseppe Verdi» per quella italiana, il «Narodni dom» per la slovena (edificio nell’allora Piazza Caserma che ospitava, oltre al teatro, anche una sala di lettura, un caffè, un ristorante, un hotel, gli spazi della «Glasbena Matica», la redazione del giornale «Edinost» e due banche) e lo «Schillerverein» per la tedesca.⁸ Tale potenziale culturale, senza pari in tutta Europa, si connotava non solo per la sua posizione geografica, ma anche, come intende dimostrare questa ricerca, per le capacità di molti professionisti emergenti, di diversa estrazione socio-culturale, di implementare ed espandere il mercato artistico locale. Essi avevano ereditato lo spirito di quel ceto medio triestino di provenienza italiana che aveva infuso nell’orientamento politico locale l’idea del liberalismo politico e l’esigenza nazionale, aspetti di cui erano intrise nell’Ottocento le pagine culturali del giornale «La favilla», creato dal Francesco Dall’Ongaro e Pacifico Valussi.⁹

La presente trattazione intende operare una rilettura culturale della celebre espressione di Trieste «città cosmopolita», entrata nel lessico storiografico per definire quella gamma di armatori, avventurieri e commercianti (ma anche artisti e intellettuali) che, dopo l’istituzione del porto franco, arrivarono nell’emporio triestino attratti dal miraggio delle esenzioni fiscali e delle libertà di esercizio, inaugurando la lunga stagione storica in cui liberismo e intraprendenza borghese avevano caratterizzato un confine di popoli e di politiche, di centralismi e autonomismi, di coscienze nazionali e di volontà municipali. È necessario, a tale scopo, premettere una breve fisionomia del volto cittadino tra Otto e Novecento, ricordando il porto franco del 1719 (istituito insieme a Fiume per un atto sovrano dell’imperatore Carlo VI), divenuto nel 1891 scalo di transito: ciò permise la crescita degli investitori privati e della classe dirigente borghese nel Consiglio della città, l’aumento progressivo della popolazione operaia in connessione con lo sviluppo industriale all’inizio del XX secolo, il crescente prestigio delle professioni commerciali, impiegate e assicurative e, infine, l’affermazione dell’*élite* borghese che costituiva la maggioranza liberal-nazionale al Comune di Trieste.¹⁰

⁸ Per un’analisi degli spazi culturali e, soprattutto, musicali delle tre nazionalità a Trieste si veda Matej Santi, *Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest*, Wien, Hollitzer 2015, pp. 37, 115 e 165.

⁹ Giova ricordare ad esempio, nel particolare connubio a Trieste tra economia ed arte, che perfino nella *mission* del Lloyd austriaco la cultura non era estranea: nel 1845 la tipografia del Lloyd si assume la stampa della «Favilla» e nel 1849 apre una sezione artistico-letteraria, fenomeno forse unico nella storia delle imprese economiche di allora: Elio Apih, *Trieste, La storia politica e sociale*, Roma-Bari, Laterza 1988, pp.29-33. Per la storia della società civile e dell’associazionismo legato all’egemonia del ceto mercantile della città emporiale si veda Marina Cattaruzza, *Trieste nell’Ottocento, Le trasformazioni di una società civile*, Udine, Del Bianco 1995, p.11-58; per approfondire lo sviluppo del ‘mito’ dell’autonomia di Trieste si veda il volume dello storico, recentemente scomparso, Giorgio Negrelli, *Al di qua del mito. Diritto storico e difesa nazionale nell’autonomismo della Trieste asburgica*, Udine, Del Bianco 1978, pp. 77-78 e 117 sgg.

¹⁰ Sulle complesse sfaccettature politico-culturali dell’*élite* economica e finanziaria triestina, comprendente sia elementi filo-austriaci, la maggioranza, che elementi vicini o collegati con il partito liberal-nazionale, la minoranza, si veda Anna Millo, *L’élite al potere a Trieste. Una biografia collettiva, 1891-1938*. Franco Angeli, Milano 1989, pp. 31 sgg.

Dalla seconda metà dell'Ottocento Trieste, capoluogo del *Küstenland* e città immediata dell'Impero, in base al suo statuto municipale del 1850, aveva subito profondi mutamenti strutturali, legati alla realizzazione dell'Arsenale e del Cantiere di San Marco, alla costruzione del nuovo porto a S. Andrea, allo sviluppo dei collegamenti ferroviari con il retroterra austriaco e germanico, all'ammodernamento dei mezzi di trasporto marittimi. Conseguentemente decresceva l'importanza delle imprese commerciali a vantaggio delle ditte di spedizione e degli stabilimenti industriali in connessione con le attività portuali: tra il 1902 e il 1913 risultava più che raddoppiato il valore delle merci transitate dal porto. Lo sviluppo delle reti di comunicazione e dei trasporti inserì la città in un crocevia commerciale dei traffici sia marittimi, per la crescita della flotta del Lloyd austriaco, che terrestri, con l'apertura, oltre all'esistente linea Trieste-Vienna (la *Südbahn*), anche della rete ferroviaria Transalpina (conclusa nel 1909), la quale attraverso i Tauri arrivava ai distretti industriali dell'Austria superiore e della Baviera (mentre rimanevano meno sviluppati i collegamenti via terra con l'Istria).¹¹ L'ampliamento delle linee ferroviarie collegavano, inoltre, l'economia austriaca a quella tedesca, garante quest'ultima del capitale di investimento, così come quella slovena era debitrice della produttività industriale boema. Il Lloyd nell'Ottocento, tuttavia, catalizzava la volontà politica di unire Trieste allo spazio economico centro-europeo, del quale l'Austria rivendicava il ruolo dominante, anche con una politica ferroviaria tesa a contrastare gli interessi economici della Confederazione spostati verso il Nord.¹²

Strettamente legato alla crescita economica della città era ovviamente lo sviluppo demografico, asceso a quasi 250.000 abitanti nel 1913, con 149.000 italiani autoctoni, 35.000 italiani regnicoli, 59.000 sloveni, 12.000 tedeschi, 2400 tra serbi e croati e un certo numero di cechi, ungheresi, greci, armeni e altri gruppi.¹³ Nel marzo del 1914 la popolazione di Trieste, calcolata dall'Ufficio municipale di statistica, era esattamente di 243.415 abitanti. Secondo il censimento del 1910, gli italiani costituivano lo 0,7 % della popolazione totale della Monarchia austro-ungarica, rispetto al 24,1 % di slavi, al 10,1 % di magiari, e al 2,9 % di romeni. Il che potrebbe concorrere a spiegare la sottovalutazione dei fermenti patriottici italiani da parte dell'«imperial regia» polizia. Ma a Trieste nel 1910 vi erano, secondo i risultati del censimento sopracitato, 118.959 italiani,

¹¹ Oltre alla linea Trieste-Erpelle, nel 1902 esisteva solo la linea a scartamento ridotto Trieste-Parenzo e c'era la Divaccia-Pola, che il tronco Erpelle-Trieste, aperto nel 1887, allacciava al principale porto dell'Impero: Ezio Godoli, *Trieste. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza 1984, p. 145.

¹² Giorgio Negrelli, *Al di qua del mito* cit., pp. 83-84.

¹³ Sulla situazione demografica nel Litorale si veda Felicita Ratti, *Le popolazioni nel Litorale austriaco alle soglie del conflitto*, in Matteo Ermacora (a cura di), *Friuli e Litorale austriaco nella crisi del 1914-1915*, Trieste, Istituto Livio Saranz- Consorzio Culturale del Monfalconese 2015, pp. 23-36

56.916 sloveni, 11.856 tedeschi e 2403 serbo-croati: dunque, un *range*, rispetto al totale, chiaramente a favore della maggioranza italiana.¹⁴

Tra le comunità quella ebraica, senza considerare la sua disomogenea adesione religiosa interna, era ben radicata nell'alta borghesia locale, come anche nelle direzioni dei maggiori teatri cittadini, ed orientata perlopiù a posizioni filoitaliane; alla comunità, come riferisce Tullia Catalan, erano inoltre iscritti parecchi esponenti del ceto medio, per la maggior parte commercianti e impiegati bancari o assicurativi, di cui molti di origine italiana e aderenti al partito liberal-nazionale.¹⁵ In città tale gruppo politico, vicino alla massoneria, manteneva saldamente il governo municipale (eccettuata la caduta elettorale del 1907), mentre la classe politica austriaca spalleggiava l'internazionalismo socialista guidato da Valentino Pittoni, le cui posizioni austromarxiste avevano preso le distanze tanto dal socialismo italiano quanto da quello filoslavo.¹⁶ Gli immigrati dal Sud d'Italia avevano trovato lavoro in particolare nel porto e nei cantieri del Litorale e il 21% dei 35.000 regnicoli erano residenti nello storico rione di Cittavecchia.¹⁷ Solo il 59% della popolazione era nata a Trieste, segno di una fortissima mobilità e di una trasformazione antropologica continua. Nel 1913, anno dei 'decreti Hohenlohe' che colpirono gli impiegati regnicoli dell'Officina comunale del gas, la crescita del ceto medio era ai suoi massimi storici: si contavano 3961 esercizi, sottoposti alla sorveglianza dell'Ispettorato industriale di Trieste, in cui erano impiegati 36.924 operai, dei quali 27.848 maschi e 9076 femmine, mentre la percentuale del lavoro minorile era irrisoria. La percentuale più elevata (circa un quarto) di titolari regnicoli delle oltre 1.000 ditte commerciali e industriali di Trieste operava nel settore della ristorazione: oltre 100 imprenditori gestivano osterie, trattorie e locali di cucina economica.¹⁸ A Trieste, inoltre, si poteva godere dell'immunità per i delitti commessi in territori non austriaci;¹⁹ e ancora, nel 1913, nel pieno della sua espansione marittimo-commerciale, Trieste era meta di moltissimi frequentatori esteri che, a vario titolo, si

¹⁴ Guerrino Perselli, *I censimenti della popolazione dell'Istria, con Fiume e Trieste, e di alcune città della Dalmazia tra il 1850 e il 1936*, a cura del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, «Etnia», IV, I. 613, Trieste-Rovigno 1993, pp. 430-431.

¹⁵ Tullia Catalan, *La Comunità ebraica di Trieste (1781-1914). Politica, società e cultura*, Trieste, Lint 2000, p. 64.

¹⁶ La posizione del dirigente socialista Valentino Pittoni, dopo il congresso del 1904, era tesa ad omologare la realtà politica del Litorale con quella della socialdemocrazia nel resto dell'Impero: Marina Cattaruzza, *Socialismo adriatico. La socialdemocrazia di lingua italiana nei territori costieri della monarchia asburgica: 1888-1915*, Manduria-Bari-Roma, P. Lacaita, 1998, p. 59.

¹⁷ «Il Lavoratore», 16 settembre 1914. *La vita economico-industriale nel 1913 nel Litorale*.

¹⁸ Javier P. Grossutti, *Non solo proletari: la rete delle imprese proprietà di regnicoli nella Trieste dei primi anni del Novecento*, in Matteo Ermacora (a cura di), *Friuli e Litorale austriaco cit.*, pp. 11-19: 13-14. Sulle crescenti percentuali del lavoro femminile a Trieste nell'anteguerra, pur nelle limitate forme di tutela assistenziali loro riservate, si veda Marina Rossi, «*Donne volitive*»: la presenza femminile a Trieste nel periodo asburgico, in Marina Rossi-Anna Di Gianantonio (a cura di), *Le triestine donne volitive*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia (Quaderni, 16), Trieste 2006, pp. 19-56: 21-23. La maggioranza degli impiegati nell'industria, commercio e trasporti provenivano da Veneto, Friuli, Carniola, Istria e Goriziano, mentre solo il 9,6% rappresentava il pubblico impiego e le libere professioni, negli anni in cui si sviluppavano i rioni operai e si affermavano i partiti di massa: Roberto Spazzali, *Trieste 1872-1917: la svolta della modernità*, in Federica Rovello (a cura di), *Trieste 1872-1917*, cit. pp. 17-28: 22.

¹⁹ Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica*, Gorizia, LEG 2017, pp. 30, 86 sgg.

fermavano in città; nell'aprile di quell'anno, dall'Ufficio anagrafico si rilevava che i «forestieri» ospitati negli alberghi cittadini durante il 1912 erano stati 99.082.²⁰

Con lo scoppio della guerra una stasi civile sembrava adombrare la società triestina: la navigazione si fermò, al porto cessò il lavoro e l'industria edilizia venne segnata da una grave crisi. La situazione alimentare conseguente allo stato eccezionale di guerra, che colpì con maggiore violenza la popolazione triestina e del Litorale (comprendente, oltre a Trieste, il Carso, l'Istria fino ad Abbazia, con le isole e il Friuli orientale),²¹ venne compromessa già nell'agosto del 1914, aggravata dallo strozzinaggio, dai licenziamenti arbitrari e dalla disoccupazione, tanto che la Luogotenenza dovette intervenire con un calmiere per la determinazione dei prezzi massimi per la vendita al minuto di frumento, di farina gialla, del pane bianco e della carne fresca di manzo.²² Nell'ottobre seguente nemmeno questo provvedimento governativo riuscì a contenere lo strozzinaggio; grano e farina venivano tenuti nascosti in grossi quantitativi da spregiudicati speculatori, facendo salire i prezzi.²³ I sussidi per i richiamati, le refezioni pubbliche, i rincari e la disoccupazione minarono seriamente le condizioni di vita della popolazione durante gli anni bellici, per il forte peso esercitato dal blocco navale delle forze dell'Intesa.²⁴

Al di là dei confini, chiusi nell'agosto, infuriavano le offensive nelle Fiandre, sulla frontiera franco-belga, tra Parigi e Verdun e sulla Marna (in settembre). Sul fronte opposto alla vittoria di Tannenberg facevano eco le grandi battaglie sui Balcani, sui Carpazi, in Serbia e in Galizia, mentre la flotta francese scorreva l'Adriatico, attaccando Cattaro, Lissa e Pola.²⁵ Ad est infuriavano i bombardamenti sui Dardanelli, i due assedi del campo trincerato di Przemyśl, nonché le battaglie

²⁰ «Il 1913 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie, seconda puntata, aprile 1913.

²¹ Tra le province che costituivano la monarchia austro-ungarica, nel 1914, il Litorale presentava caratteristiche particolari. Era costituito da tre entità territoriali diverse: la Contea principesca di Gorizia e Gradisca, il Margraviato d'Istria e la «città immediata» di Trieste. L'autorità principale era il Luogotenente del Litorale ed era nominato dall'imperatore. Aveva sede a Trieste ed era organo di controllo del Governo centrale. Dipendevano dal Luogotenente i Capitani Distrettuali, che avevano giurisdizione sui Distretti: Contea principesca di Gorizia e Gradisca (capoluogo Gorizia e sede di Capitanato), Volosca-Abbazia, Monfalcone, Sesana e Tolmino; Margraviato d'Istria: capoluogo Parenzo e sede di Capitanato, Pola, Pisino, Capodistria, Lussino e Veglia; a Trieste il territorio comunale coincideva con il territorio distrettuale, aveva un proprio Statuto, per cui non sottostava alle Direttive del Consiglio Provinciale, le cui funzioni venivano esercitate dal Magistrato civico (cioè dal Comune stesso): sulla situazione dei confini dell'alto Adriatico e dei Balcani occidentali nel 1914 si veda Franco Cecotti, *Il tempo dei confini. Atlante storico dell'Adriatico nord-orientale nel contesto europeo e mediterraneo 1748-2008*, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia 2010, in particolare pp.52-63.

²² «Il Lavoratore», 5 agosto 1914. Altre ordinanze luogotenenziali seguiranno nel 1915, ad esempio per fissare i prezzi massimi dello zucchero: ivi, 26 ottobre 1915.

²³ «Il Lavoratore», 10 ottobre 1914.

²⁴ Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918: una città in guerra*, Trieste, Mgs Press 1996, pp. 22-23.

²⁵ Sulla lunga e, forse, poco nota incursione navale francese, iniziata immediatamente dopo l'apertura delle ostilità con la Duplice Monarchia, si veda una sintesi in: Paolo Marz, *Dal trattato di Berlino del 1878 alla campagna navale del 1914 in Adriatico. La città «aperta» di Trieste nei primi mesi della guerra «europea»*, in «Archeografo Triestino», s. IV (2014), LXXIV (CXXII della raccolta), pp. 223-353: 336-350.

tra la flotta inglese e gli incrociatori tedeschi. Il traffico mercantile della Germania subì il blocco navale inglese e a novembre Ypres era completamente distrutta dal fuoco degli attacchi tedeschi.²⁶

Il conflitto, che ridusse la popolazione a 180.000 unità, lasciò in città una collettività prevalentemente femminile, dopo il richiamo alle armi fino al 42° anno di età e dopo gli internamenti, le deportazioni, i rimpatri e le fughe in Italia.²⁷ Dall'aprile del 1915 Trieste diventò una retrovia sul fronte dell'Isonzo.²⁸ L'autoritarismo di guerra pervase ogni forma di attività lavorativa e imprenditoriale, compresa quella teatrale-cinematografica, sulla quale incombeva un sistema diretto (anche se non sempre efficace, come vedremo) di censura.

Mentre il processo di decomposizione della solida base sociale borghese si avviava al suo definitivo tramonto, nell'intreccio degli eventi che percorrono la storia giuliana-istriana-fiumana dell'inizio del Novecento un ruolo non secondario è svolto dalle associazioni culturali, dai teatri, dalla musica, dal cinema, quali *media* di una nuova politica culturale, in cui i nuovi ceti medi (commercianti, artigiani, impresari, piccoli imprenditori, negozianti, sarti) stavano avanzando. Durante il conflitto, poi, forme e generi di spettacolo di più largo consumo, rispetto alla lirica e alla prosa, assunsero i connotati di rimedi esorcizzanti dei tragici teatri di guerra, i quali distavano solo pochi chilometri da Trieste. La città, posta nel crocevia tra il Nord, da cui giungevano le sinuose melodie dei walzer delle operette e i primi capolavori cinematografici danesi, berlinesi e viennesi, e il Sud, da cui assorbiva le maestosità eroico-romane della cinematografia italiana apprezzata in tutta Europa, tra l'ovest, da cui arrivavano i «film d'arte» di estrazione letteraria e i capolavori delle case Pathé, Éclair e Gaumont,²⁹ e l'est, dove fermentavano le passioni nazionali slovene e croate all'interno delle società culturali, musicali, ginniche e filodrammatiche, sviluppa una rete di rapporti culturali percorrendo gli stessi binari e le stesse strade dei suoi vivaci scambi commerciali, lungo i collegamenti con Vienna, la Baviera, Budapest e Fiume in particolare. In tal senso la prospettiva di questo lavoro si allinea alla posizione di Benedict R. Anderson, il quale disamina le «comunità immaginarie delle nazioni» considerando anche il giornale e il romanzo come forme di

²⁶ Mario Isnenghi, Giorgio Rochat, *La Grande guerra 1914-1918*, Bologna, Il Mulino, 2008, in particolare pp. 87-95.

²⁷ Fin dal 1907 erano state compilate le liste delle persone indicate quali «p.u.» (*politisch unverlässige*: politicamente inaffidabili), le quali dal 23 e 24 maggio 1915 vennero arrestate e avviate a Leibnitz e poi a Wagna, a Göllersdorf e ad altri centri dell'Austria interna: Almerigo Apollonio, *La "belle époque" e il tramonto dell'impero asburgico sulle rive dell'Adriatico (1902-1918). La grande guerra (1914-1918)*, II, Trieste, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, 2014 (Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia, serie seconda: Studi, XXIII), pp. 649 sgg e 673 sgg.

²⁸ Per una panoramica sulla Grande guerra nel Litorale austriaco e a Trieste mi sono avvalsa dei seguenti volumi: Almerigo Apollonio, *La "belle époque"* cit., voll I e II; Roberto Spazzali, *1914. Il suicidio d'Europa. Una guerra inevitabile. Crisi e dissoluzione della Mitteleuropa*, Treviso, Editrice Storica, 2014; Paolo Ferrari-Alessandro Massignani, *1914-1918. La guerra moderna. Con documenti inediti*, Milano, Franco Angeli, 2014; Fabio Todero, *Una violenta bufera. Trieste 1914*, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia 2013.

²⁹ La società anonima «Film d'arte italiana», costituitasi a Roma nel 1909 sul modello di quella francese della Pathé, era la sola, tra le imprese dell'industria cinematografica nascente, a dichiarare di non voler perseguire fini commerciali: si veda il pionieristico lavoro per il ventennio 1895-1914 di Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, 3 voll, Bari 1980-81; Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione, I, Il Centro-Sud*, Torino, Kaplan 2012, pp. 95 sgg.

rappresentazione, a partire dal '700; il teatro e il cinema assolvono, a mio avviso, la stessa funzione nei territori dove le comunità linguistiche sono disseminate in paesi confinanti ed immaginano un proprio Stato in cui riconoscersi, attraverso mutue interazioni di discorsi e di pratiche comunicative multimediali: ³⁰ nulla di nuovo, se pensiamo che la multimedialità era una raffinata forma di propaganda antica quanto gli imperi (Ottaviano Augusto, ad esempio, riuscì a regnare 42 anni dopo aver oltraggiato il suo alleato Marco Antonio, diffamandone pubblicamente il testamento, e tenendo insieme un impero mai così vasto). La novità della propaganda qui esaminata è dovuta, piuttosto, all'uso della comunicazione, favorito dall'elettricità, che coincise con gli anni di guerra e che permise di accelerare i modi e i tempi della diffusione dei messaggi bellici e patriottici, con inevitabili conseguenze sociali sul piano della formazione del consenso di massa. Poiché sono le masse le vere protagoniste del fronte interno di questa guerra, che vengono attratte dalle piazze nei cinema, per ingrossare il *business* inizialmente di piccoli scaltri affaristi, ma in breve di grandi compagnie cinematografiche, soprattutto americane (le celebri Motion Picture Patents Company, Paramount Company, Fox Film Corporation, e via dicendo).³¹

Scardinando il *topos* di una popolazione che, vessata dalla fame, viveva rinchiusa tra le mura domestiche e subiva passivamente le imposizioni restrittive da parte delle autorità austriache, il cinema era diventato, in questi anni, un genere di prima necessità, non solo per le esigenze belliche: gli *Spielfilm* (i lungometraggi), i *Kriminalfilm*, i *Lustspielfilm* e i *Kriegswochenschau* riempivano i pomeriggi e le serate della popolazione, socialmente eterogenea ma egualmente sofferente, per la quale il cinematografo era anche uno spazio emozionale. Uno spazio, infine, che va letto anche nelle altre accezioni, che i diversi *stakeholders* gli attribuivano: uno spazio politico per le autorità militari cittadine, uno spazio economico per gli operatori dell'industria cinematografica e uno spazio artistico per gli attori, i musicisti, i cantanti e i direttori di scena.

1.1 Via dell'Acquedotto, via della Barriera Vecchia e Piazza della Borsa: l'esplosione dell'industria dell'intrattenimento e del *leisure*.

Seguendo la storia socio-economica di Trieste il volto urbano si struttura secondo le esigenze commerciali e residenziali delle attività portuali, industriali e culturali in continua trasformazione. Durante il Settecento e l'Ottocento i tre borghi del centro cittadino (Teresiano, Giuseppino e Franceschino) si svilupparono a valle del colle di San Giusto, che continuò a svolgere

³⁰ Sul concetto di «nazionalità» e «nazionalismo» come particolari manufatti culturali in grado di suscitare nel tempo diverse legittimazioni emotive si veda Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi* (*Imagined Communities*, London-New York, 1991), Roma, Manifestolibri 1996, pp. 25 e 43 sgg.

³¹ Asa Briggs-Peter Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet* (*A Social History of the Media: from Gutenberg to the Internet*, Cambridge 2009), Bologna, Il Mulino 2010, pp. 239-255.

la funzione di acropoli della città (*Tav. I*). Il borgo Teresiano, in cui il nuovo ceto mercantile alto-borghese aveva organizzato nell'Ottocento il suo sistema amministrativo e residenziale fuori le mura, aveva il proprio epicentro nel palazzo di Borsa e nell'Emporio ed era delimitato idealmente tra il Corso, asse di scorrimento, e la via del Torrente (oggi via Carducci), principale arteria del transito cittadino, area in cui erano racchiuse le grandi compagnie come le Assicurazioni Generali (1831) e la Riunione Adriatica di Sicurtà (1838). I piani terreni degli edifici erano riservati ad ampi magazzini per la loro funzione portuale, soprattutto vero il Canal Grande, mentre le abitazioni erano collocate al primo piano.³²

Nell'ultimo ventennio del Settecento lungo le rive tra il Mandracchio e il Lazzaretto Vecchio S. Carlo si sviluppò il borgo Giuseppino, assecondando l'iniziativa privata come motore dello sviluppo urbanistico con lo sviluppo di moli, darsene e banchine come baricentro delle attività portuali, tramite interramenti fino alla Capitaneria di Porto e al Casino di Società.

Ultimo, infine, nella costruzione del sistema di borghi settecenteschi, era il borgo Franceschino, intitolato a Francesco II, che ricopriva il settore ad est dell'interrato torrente Grande (oggi via Carducci), tra le contrade del Molino Grande (oggi via Marconi e via Battisti), e via del Coroneo, limitrofa a Piazza della Caserma.³³ Nel 1799 i terreni vennero ripartiti in lotti, liberamente acquistabili senza alcuna discriminazione religiosa e gli acquirenti non erano tenuti alla costruzione di edifici, ma alla recinzione e conversione in giardini, magazzini e cortili.³⁴ L'urbanizzazione del borgo Franceschino venne affidata prevalentemente ai privati della piccola e media borghesia, ragion per cui l'architettura mostra un volto meno uniforme e organico rispetto agli altri due borghi settecenteschi.³⁵ In più i privilegi del porto franco venivano estesi a questo nuovo quartiere, che destava pertanto l'interesse di imprenditori intenzionati ad investire i proventi delle attività commerciali in speculazioni immobiliari; basti citare il genovese Carlo Luigi Chiozza, fondatore di una fabbrica di saponi (uno dei più importanti stabilimenti industriali a Trieste), da cui prenderà il nome l'omonimo palazzo nell'«Isola Chiozza», acquistato nel 1910 dalle Assicurazioni Generali, che ospitava al suo interno l'omonimo celebre caffè, sede di intellettuali, artisti e patrioti, situato nella confluenza delle arterie principali che delimitavano il nuovo borgo e quello Giuseppino.³⁶

Dall'Isola Chiozza si estendeva la Contrada dell'Acquedotto (oggi Viale XX Settembre o, più semplicemente, 'il Viale'), dove ricchi commercianti e grandi compagnie acquisirono gli edifici adibendoli poi a locali e a cinematografi, come l'imprenditore Costantino Cassab titolare di una

³² Ezio Godoli, *Trieste. Le città nella storia*, cit. pp. 79-86.

³³ Ivi p. 104.

³⁴ Ivi, p. 105

³⁵ Dino Cafagna, *A passeggio per l'Acquedotto di Trieste. Il viale XX Settembre*, Trieste, Luglio 2013, p. 53.

³⁶ Ezio Godoli, *Trieste. Le città nella storia*, cit. p. 108 sgg.

ditta di importazioni/esportazioni (edificio del Cine Centrale al n. 4), gli ingegneri Viviani-Giberti (proprietari dell'elegante edificio in stile Liberty che ospitava il cine-varietà Eden al n. 35), l'Istituto Pensioni del Lloyd austriaco (edificio del Teatro Minimo al n. 39), solo per citarne alcuni.³⁷ Tali investimenti erano favorevoli all'insediamento di attività artigianali e commerciali e ciò spiega il proliferare proprio in quest'area, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, di un'industria del divertimento: tra la Piazza della Borsa, centro nevralgico della vita finanziaria, la via Chiozza, la via Farneto (attuale via Ginnastica, in collegamento con l'altipiano), la Corsia Stadion (sull'interrato torrente Scoglio), la parallela contrada (poi via) dell'Acquedotto e Barriera Vecchia si estendeva, dunque, quell'ideale palcoscenico sul quale si svolsero le trame artistico-commerciali dei *Theater-Kino-Variété* e dei luoghi del *leisure* che verranno ripercorsi nella presente trattazione. La *Tav.1* evidenzia le tre aree in cui i *Theater-Kino-Variété* (numeri) e i noleggiatori/distributori/agenzie (lettere) si concentravano: i riferimenti alfanumerici sono contenuti nella *Tav. n. 2* (tabella).

Il passeggio dell'Acquedotto (*Tav. 1, area verde*) venne creato tra il 1807 e il 1808 per iniziativa del conte Domenico de Scander Rossetti, a cui si devono molte opere cittadine, e divenne subito zona pedonale e luogo d'incontro e di svago per la cittadinanza.³⁸ Fu costruito anche l'omonimo Politeama al n. 45 (*Tav. 1, n.1*), inaugurato nel 1878 con *Un ballo in maschera*; su progetto di Nicolò Bruno, lo stesso architetto che sette anni prima aveva realizzato il Politeama genovese, vantava sul sipario le decorazioni allegoriche di Trieste realizzate dal pittore Eugenio Scomparini. Capace di 3000 spettatori, offriva refrigerio al pubblico triestino anche nelle stagioni estive, quando veniva aperta l'apposita cupola del soffitto.³⁹ Una delle finalità dell'edificazione del teatro, realizzato dalla Banca Triestina di Costruzioni, era la valorizzazione delle aree circostanti, dove la stessa società era contemporaneamente impegnata a costruire una trentina di case d'affitto e a prolungare la via Acquedotto fino alla fabbrica di birra Dreher.

La parallela Corsia Stadion (oggi via Battisti) divenne un'altra direttrice dello sviluppo edilizio della zona: nel 1879 al n. 6 venne inaugurato con l'opera *La forza del destino* l'Anfiteatro

³⁷ Per una più ampia panoramica sui proprietari ed esercenti degli edifici di via Acquedotto adibiti a cinema-teatri sono stati consultate le piante conservate presso l'Archivio dell'Ufficio Tecnico del Comune di Trieste, tra le quali segnalo: ATCTs: *Theater Eden*, anagrafico 2463, Barriera nuova, via dell'Acquedotto 35, edificio del 1906 degli ingegneri Viviani e Giberti, serie di disegni 2184; *Teatro Minimo*, Anagrafico 2457, Barriera nuova, via dell'Acquedotto 39, di proprietà dell'Istituto pensioni Lloyd e per conto del sig. M. Annibale d'Aquino, 1910, serie disegni 8482; *Cine Galileo*, via dell'Acquedotto 25, anagrafico 2487, Barriera nuova, ex cinematografo Helios, progetto di Giuseppe Stancich, serie disegni 8396; *Nuovo Cine*, Josef Fulignot proprietario dal 1909, Anagrafico 2458, Barriera nuova, via dell'Acquedotto 37 angolo via Gatteri, proprietario Carlo D. Levi nel 1909, serie disegni 2155; *Cinema Excelsior*, anagrafico 2231, Barriera nuova, via dell'Acquedotto 30 – via Giotto 5, serie 11202; *Cinematografo Centrale*, anagrafico 2203, via dell'Acquedotto 2 e 4, edificio in demolizione nel 1915, dal 1912 di proprietà di Gemma de Mordaux, serie disegni 7386.

³⁸ Fabio Zubini, *Borgo Franceschino*, Trieste, Italo Svevo 2001, pp. 15 e 33.

³⁹ Guido Botteri, Vito Levi, *Il Politeama Rossetti, 1878-1978. Un secolo di vita triestina nelle cronache del teatro*, Trieste, Editoriale libraria, 1978, pp. 40 e 67 sgg.

Fenice (*Tav. I, n. 3*), sorto sulle ceneri dell'Anfiteatro Mauroner e progettato dall'architetto Ruggero Berlam, l'autore anche del progetto del Teatro Cine Ideal nel Palazzo della R.A.S. (Riunione Adriatica di Sicurtà) e del palazzo Tonello, sede del cinema Edison (*n. 13*).⁴⁰

Con l'inizio del nuovo secolo le sale teatrali-cinematografiche in via dell'Acquedotto crebbero in modo esponenziale, accanto a ristoranti, pasticcerie, trattorie e varietà. Questi ultimi con l'inizio del conflitto vennero chiusi dalle autorità per motivi di moralità pubblica (ad eccezione del cabaret 'alla viennese' Maxim e del Gambrinus: *Tavv. 1 e 2, nn. 10 e 11*).⁴¹ Il cabaret rimasto sicuramente più famoso per i toni sprezzanti usati da Scipio Slataper nel *Mio Carso* era il varietà-trattoria Alle Gatte (via Acquedotto 39),⁴² il cui impresario Giuseppe Gula passerà poi al teatro Familiare (al n. 24: *Tavv. 1 e 2, n. 4*), sulle cui ceneri sorse proprio negli anni di guerra il Teatro Minimo Bellini (*n. 5*), uno dei più attivi in quegli anni.⁴³ In quel varietà agiva il buffo Vittorio Nippi e la briosa Pina Ciotti, che in seguito fu celebre primadonna d'operette, il famoso comico Maldacea e il triestino Gianni Brunello. Al piano sedeva il veneziano Arturo Carisi, molto attivo nei ritrovi cittadini.

Non lascia dubbi il fatto che nel 1914 dei 35 *Theater-Kino-Varietè*, elencati nella *Tav. 2*, ben 14 siano ubicati nella via Acquedotto e nella parallela via Stadion.⁴⁴ Che tale passeggio pedonale fosse per tutto l'Ottocento il simbolo della spensieratezza cittadina lo rievoca la stessa stampa in tempo di guerra, che si sofferma nostalgicamente sulle gaie estati del 1850, sulle fragranze dei giardini-*restaurant* e sui concerti multipli che allietavano le serate: «nel Salone Bauer, al Cervo d'oro, al Prater, all' Aria d'oro, alla Bella Trieste bande ed orchestre intonano languidi valzer e monferrine scapigliate [...]. I teatri all'aperto non ci sono più da quando fu demolita l'arena diurna sul fondo Coroneo, ma al Mauroner [teatro Fenice, *NdA*] si sta benone quando sono spalancati i finestroni e vi entra il fresco della notte. Con venti carantani gusti uno spettacolo d'opera di primo, se non di primissimo rango. I cantanti sono eccellenti, molti vengono dal Teatro Grande [...]».⁴⁵

⁴⁰ Ezio Godoli, *Trieste. Le città nella storia*, cit. pp. 174-175. Su Ruggero Berlam, grande innovatore dell'edilizia triestina e artista «italianissimo»: ASTs. Archivio Attilio Gentile, b. XVIII, fasc. 865, 3865, «Il Piccolo», 30 aprile 1922.

⁴¹ Su questi cabaret e sulla storia del varietà e dell'avanspettacolo a Trieste si veda il dettagliato volume, unico in questo genere anche se segue una formula accumulativa nella narrazione delle abbondanti informazioni, di Stelio Mattioni, *Trieste-varieté. Libro degli sberleffi*, Trieste, B & M. Fachin 1990, p. 39.

⁴² Scipio Slataper, *Il mio Carso* (Firenze 1912), prefazione e note a cura di Anna Storti, Transalpina libreria internazionale editrice, Trieste 2015, pp. 74-75.

⁴³ Stefano Crise, *Un silenzio cantato. Hausmusik e scrittori nella Trieste asburgica*, Varese, Zecchini 2006, p. 153 e Roberto Duiz Renato Sarti, *La vita xe un bidòn. Storia di Angelo Cecchelin comico triestino*, Milano, Baldini&Castoldi 1995, pp. 33-34.

⁴⁴ Senza contare il Cinema Europa, a Muggia, località che aveva un proprio ordinamento municipale: *Guida generale di Trieste e commerciale di Fiume, Gorizia, Pola, Spalato e Zara*, Trieste, via S. Spiridione, 1914.

⁴⁵ «Il Lavoratore», 1 giugno 1917.

Nei medesimi toni nostalgici si esprimeva ancora «Il Lavoratore» (unico giornale in lingua italiana non governativo tollerato dalle autorità e organo dei socialisti italiani in Austria) nel secondo anno di guerra, ricordando che solo due anni prima non c'erano soltanto «varietà di teatri», oltre al Comunale, ma anche «teatri di varietà» lungo la via Acquedotto, fuori dai quali c'era uno spettacolo nello spettacolo:

Su, su filari di alberi: quanti caffè illuminati lungo il viale. E che fruscio festoso nella strada di mezzo. Sembra che qualche lieto idillio fiorisca, anticipando gli albori del carnevale. Il cinguettio femminile sale nell'aria sciroccata di un mite dicembre. Musichette da ogni parte. Davanti al [varietà] "Gambrinus" il grande quadro di fotografie coi ritratti delle *divettes* in sottanine corte. E i cinematografi con gli strilloni. Fuori dall' "Eden", già caffè-concerto, poi cinematografo-variété, si sprigionano note musicali, mentre la gente si sospinge nell'atrio e invade le panchine destinate al riposo dell'attesa. E *—parce sepulto—* più su, a sinistra, *Le gatte*.Il vasto fabbricato del Politeama Rossetti ci sorride dalle sue finestre illuminate.⁴⁶

La medesima penna fornisce, inoltre, una indiscussa testimonianza della multiforme compagine socio-culturale che animava i due maggiori teatri delle vie Stadion-Acquedotto, rispettivamente Fenice e Rossetti, ricorrendo a immagini metaforiche di una vera folla di umile estrazione, che non si conteneva nelle proprie manifestazioni critiche, a volte scurrili, a volte di gradimento:

La via Stadion. Frotte di gente. Le risate della platea arrivano fino nell'atrio. Facce ridenti, allegre, rosee. Le gradinate sono aiuole: signore, sartine, donne del popolo, impiegati, operai commessi di negozio, studenti, tutti ad orecchio teso. Ma non possono star fermi: si protendono col corpo in avanti per le risate. Le risate quasi li soffocano, si tramutano in esclamazioni, quasi in allegre bestemmie. Giù in piedi una massa nera ostruisce i passaggi, su nel loggione sono tutti ammonticchiati, formano piramidi umane. Qualche acuta voce femminile protesta. E più avanti, dalle poltroncine alla irrequietezza del loggione, si zittisce. All'ondata d'allegria delle gradinate si fa eco gioconda, alla voce del palcoscenico si applaude, richiamando alla ribalta gli attori.⁴⁷

Non dissimile era l'arena della società che affollava il politeama Rossetti dove, sulle note dell'operetta:

una musica gaia, civettuola, leggera, brillante, tutta allietata di valzer voluttuosi e infiorettata di polchette e mazurchette [...] le gradinate e il loggione vanno in visibilio... Mentre le signore nei palchetti fanno tutto il possibile per arrossire. E' l'operetta che, zirlando per l'aria le sue facili melodie, si insignorisce dell'ambiente saturo di gioie natalizie, sgonnella lepida sul palcoscenico; mentre nei corridoi del Politeama belle sartine che hanno troppo caldo e bei giovanottini rinchioccolati che hanno troppa impazienza, filano un *quid medium* fra l'epigramma e il madrigale, offrendo caramelle e domandando amore. E in orchestra il maestro si sbraccia. E sul palcoscenico le coriste distratte fanno l'occholino al primo trombone.⁴⁸

⁴⁶ «Il Lavoratore», 25 dicembre 1915.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

Fino alla vigilia del conflitto nulla sembrava mutato nelle abitudini e nella frequenza di questi locali, i cui punti di esercizio ed erogazione erano topograficamente ben distinti dalle sedi di vendita e commercio della produzione cinematografico-spettacolare: dalla *Tav. 1* queste ultime risultano, infatti, concentrate intorno alla Piazza della Borsa (*area rossa*), nel cuore della vita economico-finanziaria cittadina, e nella prima parte della Contrada del Corso (oggi Corso Italia), al limitare del Borgo Teresiano, come evidenziano i dati dell'ultima colonna della *Tav. 2*. I punti interessati si trovavano lungo l'asse di scorrimento primario della città (il Corso) nelle cui adiacenze si trovavano i più prestigiosi ritrovi culturali, cioè il Teatro Comunale Giuseppe Verdi (*n. 27*) e l'adiacente caffè Tergesteo, simboli del potere dell'*élite* borghese.⁴⁹ Se panciotti e crinoline fino al 1914 usavano passeggiare in questa zona accanto allo sfoggio di sete, ombrellini, cappellini e cilindri, per andare ad occupare i palchi del teatro comunale (denominato «Grande» fino al 1901 e maggior simbolo della italianità musicale della città), la via dell'Acquedotto, con i suoi numerosi teatri, cinematografi, cabaret, ristori, svaghi e ritrovi era invece il cuore della nuova piccola borghesia e dell'intrattenimento più a buon mercato.

L'ultimo settore urbano, infine, considerato, nel mirino di una rapida crescita edilizia, anch'esso oggetto di speculazioni immobiliari e di sviluppo di una catena di cinematografi alla fine del XIX secolo, fu quello di Barriera Vecchia (*Tav. I, area blu*) collegata alla ex via del Torrente, poi via Carducci, e nella cui omonima piazza convergevano a ventaglio vari assi stradali, lungo i quali si intensificò l'attività costruttiva nell'ultimo trentennio del secolo; costituiva il principale nodo di strade che servivano aree periferiche già in espansione, diventando pertanto il centro di una nuova periferia.⁵⁰ La via Media, in particolare (oggi via Matteotti), dove si trovava il cinema Minerva (*n. 19*), divenne l'asse centrale di un nuovo quartiere compreso tra la via della Ferriera (ora Gambini) e la via delle Sette Fontane, in cui Enrico Wölfler, figura chiave della cinematografia della guerra e del dopoguerra, come vedremo, aveva l'abitazione e il deposito di pellicole. A questo quartiere furono destinate speciali provvidenze da parte del Comune liberal-nazionale (asilo, scuola elementare) in risposta all'istituzione della scuola della società slovena Cirillo e Metodio.⁵¹ La popolazione qui risiedente era di estrazione popolare, attiva in officine, piccoli esercizi industriali e artigianali o composta da immigrati impiegati in attività temporanee.⁵² Ben presto gli esercenti dei locali di questa zona entrarono in competizione con quelli di via dell'Acquedotto, la cui

⁴⁹ Gigetta Tamaro, *Una città da a-mare*, in Federica Rovello (a cura di), *Trieste 1972-1917*, cit. pp. 31-42: 40.

⁵⁰ Ad essa fanno capo i borghi Maurizio, Cassi, Conti, Lazzarich, Riay che offrivano però ben pochi terreni edificabili, mentre più urbanizzata era l'area attigua all'Istituto dei Poveri, tra l'Ospedale e la odierna via Pascoli: Ezio Godoli, *Trieste. Le città nella storia*, cit. p. 172; Sara Basso, *Il piano generale di regolazione*, cit. in Federica Rovello (a cura di), *Trieste 1872-1917* cit., pp. 43, 51-52.

⁵¹ Ezio Godoli, *Trieste. Le città nella storia*, cit. pp. 172-173.

⁵² Ivi, pp. 173-174.

concorrenza schiacciante li spinse nel 1916 a reclamare presso la Luogotenenza una più equa politica di concessioni di licenze e di permessi.

1.2 I *Theater-Kino-Varieté* esistenti nel 1914 e il sistema di distribuzione

La denominazione «*Theater-Kino-Varieté*» viene convalidata dal suo utilizzo nei numerosi documenti conservati presso l'archivio di Stato di Trieste, nei quali tali sale sono censite in occasione della raccolta dei fondi a beneficio dei familiari dei caduti e dei soldati al fronte, a partire dal 1917.⁵³ Ma non è solo una sommaria definizione di eterogenei luoghi di spettacolo, poiché racchiude un'avvenuta trasformazione di gusti e tendenze, nei piccoli locali come nei templi della prosa e della lirica, che avevano assorbito anche gli spettacoli di piazza e di strada, il circo, il varietà, le compagnie amatoriali e il cinematografo. Basti sfogliare le locandine di quegli anni per rendersi conto della varietà delle proposte spettacolari che si alternavano sui palcoscenici di tutta Europa. Il fenomeno della proliferazione di spettacoli in anni di guerra è un dato comune di molte città europee, come evidenziato dalla studiosa austriaca Eva Krivanec, la quale prende le distanze dal luogo comune di considerare il periodo 1914-1918 come un intervallo temporale di stagnazione della vita culturale, anche solo dando una veloce occhiata ai giornali o ai programmi teatrali di quegli anni.⁵⁴ Nuovi miti e nuovi *self-made men/women* scaturiscono dalla crisi e dal dissodamento dell'ordine culturale precedente alla guerra e le folle animano i locali 'misti' di tavolini e palcoscenici dei caffè-concerto, dei cabaret, dei varietà, preferiti per gli spettacoli 'a numeri'. In una vita frantumata, anche gli spettacoli riflettevano quella frammentazione e la parodia del varietà era il corrispettivo della catastrofe bellica; contestualmente il grande successo del cinematografo era un sintomo di un bisogno di *belle époque*, più che mai ancora acceso nei giorni di angoscia di questa umanità in guerra.

Nonostante la fame, la via Acquedotto rimase la meta preferita delle gaie serate triestine. Se il Corso perdurava quale via più 'aristocratica', adatta agli ufficiali e alle elegantissime signore «*cocottes* d'eccezione», l'Acquedotto rimaneva invece più «democratica, dove convergono e si divertono gli studenti e le studentesse, vere e... false. Mai l'Acquedotto era tanto frequentato come

⁵³ ASTs, LGT-AP, b. 436, 1917, fasc. 522. *Theaterkarten. Einföhrung freiwillige Zuschläge zu Gunsten der Witwen und Waisenfondes und anderer (Introduzione di un contributo libero sulle entrate dei teatri del Litorale a favore della Croce Rossa, vedove di guerra e parenti dei caduti).*

⁵⁴ Eva Krivanec esamina la situazione demografico-urbana, le scelte artistiche, i gusti e le relazioni tra gli spettacoli e gli avvenimenti bellici, attraverso un'ampia indagine documentaria e comparativa in riferimento a Berlino, a Vienna, a Parigi e a Lisbona: Eva Krivanec, *Krieg auf der Bühne – Bühnen im Krieg, Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Lissabon, Paris, Wien) während des Ersten Weltkriegs*, Dissertation, Universität Wien, Betreuerin Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, 2009, p. 6 e 34 sgg.

ora durante la guerra».⁵⁵ Le parole della stampa periodica cittadina rendono testimonianza di una vita cittadina, anche notturna, che la guerra sembrava aver lasciato quasi intatta. Questa lunga passeggiata pedonale «avvolta nella più profonda oscurità», era percorsa da una «massa di eleganti signorine, giovanotti, sartine, studenti e militari [...] un brulichio di persone che si spingono e si agitano tra le rare lampadine di un caffè o di un cinematografo».⁵⁶ Vale la pena affidarne la descrizione, ancora a una volta, al quotidiano triestino:

C'è un angolo a Trieste, dove in certi giorni, a certe ore, par non s'oda la voce della guerra, o meglio dove il ritmo della vita presente, tra febbrile e accidiosa – contraddizione strana e persistente – sembra sospeso per capriccio d'un folletto benefico...

In certi giorni, a certe ore l'Acquedotto ritorna la vivace e pittoresca lanterna magica di cinque, di venti, di sessanta anni fa... Le piccole diversità sfuggono alla prima vista...

L'Acquedotto è rimasto la deliziosa passeggiata triestinissima delle ore serotine; un acquerello movimentato, dalla tavolozza caotica. Sotto gli alberi un po' cloritici passa il soffio dell'oblio ristoratore. Dimentichiamo per un attimo la grigia ora che incombe...

[...] Scende la sera ardente d'agosto del 1918. L'acquedotto è un caleidoscopio vivace e colorito come una volta, un'aiuola di bei fiori femminili in vesti chiare, un nido cianciante e pigolante che fa dimenticare, per pochi momenti, la tragica sinfonia della guerra. No, non strepitano più le orchestre dinanzi ai giardini-restaurants, ma da qualche sala scappano note affrettate: i cinematografi! Dei vecchi alberi del Giardino Rossetti non è rimasto che il platano maestoso, asilo notturno dei passerii; il lepido Arlecchino è andato in pensione...

Dinanzi ai caffè ardono lumi rossi: minuscoli surrogati; la folla si spinge innanzi, si sbanda, ondeggia: un cicaleccio or sommerso, ora insistente come un alveare: voci argentine, risate, strilli spensierati... La donna è mobile...

Per un istante tace qui, nell'angolo idilliaco, il grido della guerra... Il ritmo della tragica ora che passa è sospeso pel capriccio d'un folletto benefico...[...].

Ariele⁵⁷

Trieste, dunque, inizialmente viveva una parziale ignavia di un fronte bellico di cui conoscerà la catastrofe umana solo negli anni successivi. Nel frattempo condivideva con altre capitali, come Parigi, Berlino, Budapest e New York, delle quali i triestini apprendevano le notizie tramite i corrispondenti esteri della stampa locale, l'attrattiva per una vivace vita culturale. Riporto di seguito alcuni estratti:

Anche Berlino, come Budapest, nonostante la guerra, la miseria e la disoccupazione, non ha perduto nulla del suo carattere di città allegra e chiassosa. Soltanto nelle vie il frastuono non è alquanto diminuito. Ma i caffè sono affollati, le bande musicali suonano dappertutto, teatri, concerti, cinematografi (dai quali sono stati banditi i film di provenienza francese!) fanno affaroni [...].⁵⁸

Gli abitanti di New York sono invasi da una vera febbre di divertirsi [...]. Manhattan, Long Island e New Jersey sono pieni di animazione [...]. Divertimenti affatto puritani, ma tutto simili ai parigini

⁵⁵ CMTTs Carlo Schmidl, «La bomba illustrata», 17 febbraio 1918, scatt. D/3 1915,16,17,18 Avvisi, Programmi, Giornali, Manifesti.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ «Il Lavoratore», 24 agosto 1918, *Revèries triestine. Sotto gli alberi dell'Acquedotto*. Ariele, era lo pseudonimo di Aurelia Reina Cesari (per la quale si veda oltre nel testo).

⁵⁸ «Il Lavoratore», 19 ottobre 1914. *Berlino in tempo di guerra*.

[...]. Questa “zente refada” che fino a tre anni or sono girava cogli abiti sdrusciti e colle scarpe scalcagnate, sorti dal nulla, oggi possiedono yacht, automobili, ville sontuose, servi e cuochi. Consacrano le notti pure ai divertimenti nei bar e negli altri locali frequentati dal mondo elegante. Essi cercano d’imitare in tutto e per tutto la classe ricca, nobile ed elegante. [...] La popolazione povera, dalla quale provengono i fornitoridi guerra divenuti milionari e che ora non si curano di essa, lotta tra la vita e la morte ed è favorevole alla pace.⁵⁹

La baldoria americana rimase immutata anche dopo l’entrata in guerra degli Stati Uniti, come descriveva il «Berliner Tageblatt», secondo cui, nello sfolgorio delle luci, si ravvisavano le ragioni politiche di un paese che, subito dopo aver dichiarato guerra alla Germania, ambiva a diventare il motore di una nuova mondializzazione, di una riorganizzazione della geopolitica mondiale intorno alla finanza anglo-americana. Il giornale riceveva da New York la seguente descrizione:

Londra è sommersa nelle tenebre e Parigi è trasformata in un ospedale, ma a Nuova York passano per le strade le truppe in mezzo alle bandiere e alla banda. Gli Stati Uniti sono in guerra! E ogni sera c’è l’illuminazione. Broadway, un mare di luce, un paese di fate, dove Nuova York si diverte a danzare, a girare per i cabarets fulgenti di luce, per i bazar che scintillano d’argenteria. E nei quartieri popolari lo stesso spettacolo di baldoria si ripete, ma con meno eleganza e a più buon mercato nei cinematografi e nei caffè-concerto di secondo rango. A Long Island, enorme parco dove ci sono tutti i divertimenti del mondo: le ruote gigantesche, le montagne russe, il gioco del bersaglio. La folla invade i vaporini, i treni, la ferrovia sotterranea nelle notti d’estate. E’ una città di 6 milioni che si diverte. Oltre a Long Island e al Times Square ci sono anche i raffinati, che vanno da *Billy Sunday*, nella strada 165a s’è costruito un tempio che può contenere 20.000 persone. E’ un edificio in legno, destinato a stare in piedi non più di 3 mesi, costato 70.000 dollari, dove tutti i pomeriggi e le sere siedono migliaia di persone. Billy S. era un ex giocatore di biliardo, poi religioso, poi acrobata insuperabile, come nessun cantante, una sorta di urlatore, invasato che tuona contro l’alcoolismo e le rappresentazioni dei caffè—concerto, che faceva propaganda antigermanica, echeggiando i salmi e assolvendo il pubblico dai loro peccati. Le poche grida di affamati si mescolano al frastuono delle baldorie [...].⁶⁰

La stampa, dunque, presentava ai triestini l’immagine di teatri lontani in piena attività. In Germania, dopo la tragica pausa estiva del 1914, i luoghi di spettacolo furono riaperti a servizio dell’eroico sfozo della patria e della «*Krieg der Geister*».⁶¹ Anzi, i *Kabarett* berlinesi intensificarono la loro attività, in un mix di *kitsch* e sciovinismo che dava al pubblico la falsa immagine di una guerra combattuta in allegria; nei *café-cabaret* della *Freidrichstrasse* (la *rue*

⁵⁹ «La Gazzetta di Trieste», 29 gennaio 1917.

⁶⁰ «Il Lavoratore», 9 agosto 1917. *Nuova-York durante la guerra. Baldoria e feste. Nel tempio di guerra di Sunday Billy.*

⁶¹ Suona quasi uno slogan il famoso titolo dell’antologia di Hermann Kellermann *Der Krieg der Geister* (Weimer, 1915). Sulla vita teatrale a Berlino prima e dopo dell’entrata in guerra cfr. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen, Klartext 2005, pp. 23-26.

lumière berlinese) e tra il *Weidendammer Brücke* e l'*Invalidenstrasse*, i programmi trasudavano di patriottismo e di *Jahresrevuen*.⁶²

Era questo il consumo di cui si nutriva l'industria dell'intrattenimento 'di guerra', il cui ultimo nato era il cinematografo, primo vero prodotto di un'arte industriale moderna: il noleggiatore mediava con la casa produttrice il pacchetto di pellicole da importare a Trieste e ne stabiliva il prezzo, il gestore della sala sottoscriveva il contratto con il proprietario, chiedeva la «licenza d'industria» (come allora si chiamava) alla Luogotenenza, noleggiava la pellicola dal noleggiatore/distributore e individuava una sede per lo stoccaggio delle pellicole, mentre la *réclame* veniva fornita o dal distributore stesso o in proprio, se l'impresario/gestore aveva una propria stamperia. Fra tutti questi ruoli della filiera esistevano però, come vedremo, confini non sempre chiari e forme di interrelazione non sempre lecite: le ramificate gestioni associative cinematografiche – formalizzate e non – sorte allo scopo di contribuire ad un maggior lucro possibile, tentavano parallelamente di sostenere la causa filoitaliana tramite il commercio di film, il contenuto dei quali potesse in qualche modo insinuare la sgradita presenza del dominio austriaco sul territorio.

Gli avvicendamenti dei gestori dei locali (desumibili dalla relativa colonna della *Tav. n. 2*), dovuti al richiamo alle armi, ai fallimenti, alle pressioni della Polizia nei casi di persone sospette o 'regnicole', sono già testimonianza di una conduzione difficile, ma mai disperata, anche quando i sopralluoghi della Commissione di sicurezza, istituita dalla Luogotenenza, rendicontavano le numerose irregolarità nelle strutture o nei comportamenti dei gestori, che avrebbero perlomeno dovuto segnare l'arresto delle attività di esercizio. Eppure ancora nel 1917 i locali sopravvivevano quasi tutti, anche se in qualche caso con un'apertura saltuaria. Colpisce, inoltre, il fatto che la quantità dei cinematografi a Trieste durante il primo conflitto sia la stessa del 1954, all'indomani della riconsegna da parte del Governo Militare Alleato di Trieste all'Italia.⁶³

Nel 1912 i proprietari dei cinematografi Americano (*n. 25*) ed Edison (*n. 13*), rispettivamente Josef Caris, negoziante, e Johann Rebez, commerciante, si associarono al titolare del Nuovo Cine (*n. 7*) Josef Fulignot, sarto e perito giudiziario, costituendo la «Società Cinematografica Triestina», l'unica esistente, che si occupò di queste sale fino al 1915 compreso. Pubblicavano annunci in comune e proiettavano gli stessi film.⁶⁴ Insieme ad Attilio Depaul, fratello dell'irredentista Marcello (che ha lasciato un'interessante autobiografia), avevano costituito una sorta di 'cartello',

⁶² Paola Sorge, *Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967*, Roma, Lit Edizioni 2014, pp. 68-70.

⁶³ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste dalle origini ai giorni nostri*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, rel. Alberto Farassino, a.a. 1979-80, p. 15 (Università di Trieste, Archivio tesi).

⁶⁴ Si veda la *Guida generale cit.* Olimpio Lovrich ne era editore proprietario negli anni 1914 e 1915: «Società cinematografica triestina, coi saloni Americano, Piazza Borsa 15; Edison, via Caserma 19; Novo Cine, via Acquedotto 37»; inoltre Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, Gemona, La Cineteca del Friuli 1995, pp. 134 e 146.

evidentemente non gradito alla polizia, tanto che i loro nomi non compaiono più al Rossetti e al Fenice dopo il 1915.⁶⁵ L'ultima traccia della loro formula associativa al Rossetti, infatti, risale al gennaio di quell'anno, quando la Direzione di Polizia, organo che sottostava direttamente alla Luogotenenza, rinnovò a Caris e a Rebez la licenza.⁶⁶ Dopo l'entrata dell'Italia in guerra ebbero inizio gli internamenti dei sospettati politici e vennero sciolte le associazioni di ispirazione liberal-nazionale ed irredentista (primi effetti dello schieramento italiano a fianco dell'Intesa) e l'organo di censura della Direzione di Polizia non risparmiò nemmeno la divulgazione spettacolare, facendo pubblicare un elenco lunghissimo dei film censurati.⁶⁷

Non era estraneo alla società anche l'impresario Giacomo Fiocca, uomo, oltretutto, di cultura musicale, poiché nella *Guida generale della città di Trieste* del 1915 compare come «maestro di musica e direttore dei cinematografi»: professione, dunque, quanto mai utile per l'accompagnamento musicale in sala.⁶⁸ Il loro fornitore principale di pellicole era Nicolò Quarantotto, socio di Ruggero Bernardino fino al 1913, poi unico conduttore. Dal 1 maggio 1910 Bernardino e Quarantotto istituirono la società per «l'industria libera», con sede in via Machiavelli 3, di «noleggio e vendita films, pellicole per cinematografi, Ruggero Bernardino & C.».⁶⁹ La ragione sociale venne protocollata mediante il socio Quarantotto quale «rappresentante della società al n. 3 di via Machiavelli».⁷⁰ Allora Ruggero Bernardino, ben noto alla Polizia per la sua militanza irredentista,⁷¹ risultava residente a Udine e il suo nome compare nella ragione sociale della ditta fino al giugno del 1913, quando i due proprietari chiesero al Tribunale Commerciale e Marittimo lo scioglimento della società e la cancellazione dell'impresa dal Registro Commerciale, esercitata in quell'anno in via Rittmeyer 14 (*Tav. 2, lett. E.*). Dal settembre successivo l'azienda venne registrata sotto il solo nome di Quarantotto.⁷²

⁶⁵ Il disegno della *réclame* pubblicitaria della «crema marsala Depaul» degli anni 1920/21 riporta un'allegoria femminile ammantata di rosso alabardato e una fascetta tricolore: in Piero Delbello (a cura di), *Gli Unni... e gli altri. Satira e propaganda per le terre irredente 1900-1920*, Trieste, Irci, Italo Svevo 2011, p. 245.

⁶⁶ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 80, 4 gennaio 1915. La Direzione di Polizia (Sezione Politica I) godeva piena indipendenza di organizzazione e rispondeva unicamente al luogotenente; ne erano a capo il consigliere aulico di polizia, lo sloveno Anton Mahkovec, e il comandante militare maggiore Josef Lonek: Ettore Kers (italianizzato Chersi, presidente dell'Associazione ex perseguitati politici), *I deportati della Venezia Giulia nella Guerra di Liberazione*, Milano, Casa Editrice R. Caddeo 1923, p. 58; Almerigo Apollonio, *La "belle époque"* cit., II, p. 680.

⁶⁷ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 69, *Kinofilmzensur*.

⁶⁸ Ivi, b. 2420, fasc. 140, 1913, 13 dicembre 14: «Fiocca Giacomo, accordatore e riparatore Pianoforti v. Alfieri 13», anche in *Guida generale* cit., *ad vocem*, 1910.

⁶⁹ ASTs, TCM, Registro A. III 46, 1910, «Ufficio di noleggio e vendita films Ruggero Bernardino & C.». Oltre che nel registro delle industrie, la licenza doveva essere anche protocollata presso l'I.r. Tribunale Commerciale e Marittimo. Dal 1 maggio 1910 venne istituita la Società in nome collettivo, con sede in via Machiavelli 3, di Ruggero Bernardino e Nicolò Quarantotto, entrambi commercianti, sotto la ragione sociale «Ufficio di noleggio e vendita films Ruggero Bernardino & C.».

⁷⁰ Atto notarile del 1 luglio 1910, in ASTs, TCM, Registro A. III 46, cit.

⁷¹ Si rinvia a tal proposito al capitolo II, par. 2,2.

⁷² ASTs, TCM, b. 3593, fasc. 2335. Istanza di cancellazione redatta il 4 agosto 1913

In tale 'trust' cinematografico, dunque, i noleggiatori e i distributori di film avevano una posizione trainante e sottostavano alle norme ministeriali dell'industria centro-europea, ben diversa dai pesanti oneri fiscali che gravavano sugli esercenti del Regno.⁷³ In Italia, fino al 1909, i gestori compravano le pellicole direttamente dalle case produttrici, in particolare estere, e solo la successiva produzione interna e l'omologazione delle tecniche di perforazione delle pellicole permise un ampio mercato della circolazione, anche transnazionale e transoceanica, con l'introduzione della figura del noleggiatore, grazie soprattutto a Gustavo Lombardo, ad Arturo Ambrosio e ai fratelli Roatto.⁷⁴ Dal 1912 al 1914 l'industria italiana godeva il suo massimo successo negli Stati Uniti, Argentina, Brasile, Francia e Spagna.⁷⁵

A Trieste, con l'introduzione delle prime sale stabili dopo il 1913, il noleggio era il vero nucleo dell'esercizio cinematografico. Le pellicole erano in prevalenza di origine italiana fino al 1915 e tedesca in seguito, fino al congiungimento ai mercati italiani della grande industria cinematografica del dopoguerra. Il noleggio si basava su una pratica sistematica di *réclame* e, dunque, di contatti con le redazioni di giornali e laboratori tipografici, che permettevano un controllo del mercato e il lancio di intere serie di film. I noleggiatori non erano affatto pochi: il numero ce lo fornisce un documento, emanato dal governo centrale nel gennaio del 1914 in seguito a un catastrofico incendio avvenuto nella filiale viennese della Gaumont.⁷⁶ Venne, infatti, disposta una revisione generale di tutti i locali di proiezione e di deposito di film, allo scopo di verificarne i requisiti di sicurezza e di conformità all'*Ordinanza ministeriale* sui cinematografi del 1912.⁷⁷ Ecco l'elenco contenuto nel provvedimento, ordinato nell'ultima colonna della Tav. 2, ma che riporto anche di seguito per differenziare le ulteriori fonti da cui ho attinto i dati:

Kajetan Furlani, piazza della Borsa 7; Nicolò Quarantotto, via Rittmeyer 14; Luigi Roatto, via Barriera Vecchia 21; Eugenio Perucchini, via Carducci 39; (*aggiunti a matita*): Giovanni Laurencich, via Pietà 6; Vittorio Pollak, via Madonnina 15, Cinema Eden⁷⁸; Enrico Wölfler, Barriera Vecchia 17; Josef Skerl, Barriera Vecchia 36, Cine Réclame⁷⁹; Erwant Anmahian, piazza San Giovanni 3, II p.

⁷³ A Milano, ad esempio, nella seconda metà del 1914 il contributo dei teatri e cinematografi era aumentato fino al 40% (settembre-ottobre): Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale*, in «Archivio Storico Lombardo», 8, 1991, pp. 309-351: 312.

⁷⁴ Furono i primi (rispettivamente a Napoli, a Torino e nel Veneto) a capire le opportunità economiche offerte dal noleggio: Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole" 1905-1929*, Roma-Bari, Laterza 2008, pp. 32-33.

⁷⁵ Ivi, p. 59.

⁷⁶ ASTS, LGT CL, b. 3605, fasc. 443, 31 gennaio 1914.

⁷⁷ *Ordinanza del Ministero dell'interno di concerto col Ministero per i lavori pubblici, concernente l'impresa di pubblici spettacoli mediante cinematografi* del 18 settembre 1912 pubblicata sul *Bollettino delle leggi dell'impero. Regni e Paesi rappresentanti nel Consiglio dell'Impero*, puntata LXXIX (vale a dire la "Gazzetta ufficiale" dell'impero austro-ungarico), art. 5.

⁷⁸ Viktor Pollak era proprietario del cinematografo Eden di via Madonnina 6. Può essere che una parte della sua attività fosse stata richiesta anche per assicurare le proiezioni nella sede delle Organizzazioni Operaie in via Madonnina 15.

⁷⁹ ASTS, LGT CL, b. 3605, fasc. 443, 31 gennaio 1914, *Kino Filmverleiher Revision der gewerblichen Betriebstätten*

In base agli studi da me condotti la lista non finisce qui. Ho trovato, in aggiunta, i seguenti nominativi tratti dalla *Guida Generale della città di Trieste* del 1914 e del 1915 (fonti diverse sono riportate in nota):

Giacomo Fiocca, in via Farneto 1⁸⁰; Eugenio Zotter (socio di Quarantotto nel 1918), via Rittmeyer 14⁸¹; Virginia Perini, via Valdirivo 29 (dal 1917 in poi), sede centrale prima ad Abbazia, poi a Vienna, filiali a Fiume, a Pola e a Trieste; Bazzanella Vittorio, Vio Olmo 3; Roatto cav. Luigi, via Barriera Vecchia 21 (fino al 1914); Vittorio Furlani, gerente della Universalfilms, Piazza della Borsa 7, II p.⁸²; Pathé Frères & Co., Gesellschaft m.b.H., filiale di Trieste, via Carducci 39⁸³; Società italiana Eclair, noleggio "films cinematografiche", rappresentante esclusivo

È rilevante il fatto che le maggiori ditte di distribuzione, cioè la Pathé Frères & Co., Gesellschaft m.b.H.,⁸⁴ filiale di Trieste, via Carducci 39 (*Tav. 1, lett. A.*), la Eclair «noleggio films cinematografiche e articoli per cinematografi» di Anmahian Erwant in piazza San Giovanni 3 (*Tav. 1, lett. B.*), il deposito e noleggio di Giacomo Fiocca in via Farneto 1 (*Tav. 1, lett. C.*) e l'Agenzia internazionale artistica teatrale di Angelo Curiel in Corso 28 (*Tav. 1, lett. W.*) si trovino nel punto centrale di confluenza delle tre aree urbane considerate (Piazza della Borsa, le vie dell'Acquedotto e della Barriera Vecchia).

La *Guida italiana della cinematografia* del 1915 riporta, ancora, altri professionisti attivi a Trieste; anche se alcuni non compaiono nella *Guida generale della città di Trieste*: si può ipotizzare che fossero rappresentanti di case italiane (o estere) e che non avessero, dunque, una sede propria:

Agenzia Ditta Pettine Cav. G, commercio film;⁸⁵ Rigo Flaminio & C., Casa Cinematografica, Trento, succ. Trieste, Milano, Torino, Genova, Napoli, commercio film;⁸⁶ Spina successori, via dell'Olmo 1

⁸⁰ Ivi, 8 febbraio 1914.

⁸¹ Ibid. e *Guida generale* cit., 1915: procuratore Ettore Apollonio, stabilimento artistico-tipografico, via Rittmeyer 14.

⁸² *Guida generale* cit., 1914: «Films per cinematografo, noleggio», *ad vocem*.

⁸³ A Trieste gli Impianti Léon Gaumont erano in via Rossini 2 e la «fabbrica macchine Pathé Consorzio, noleggio films e vendita macchine cinematografiche, direttore Eugenio Perucchini» in via Lazzaretto Vecchio 3, lo stesso edificio dell' Excelsior Palace Hotel (*Tav. 1, 2, n. 26*); dal 1913 compare in via Carducci 39: *Guida generale* cit., 1913, 1914, 1915.

⁸⁴ *G.m.b.H. (Gesellschaft mit beschränkter Haftung)* è la società a responsabilità limitata: tipo societario che contempera l'agilità di struttura con l'attitudine ai grandi volumi di affari, garantendo ai soci la limitazione della responsabilità per le obbligazioni sociali alla sola quota di capitale conferito.

⁸⁵ Per i rappresentanti, noleggiatori e per la compravendita di film, presenti a Milano nel 1915, si veda ACMVe, Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia*, Genova, Amministrazione Sestri Ponente, 1915, pp. 75 e 115. Non presente nella *Guida generale* cit., del 1914 e 1915, dunque ubicazione sconosciuta a Trieste.

⁸⁶ Ivi, p.116, Anche in ACMVe, «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», VII, 258, 15 novembre 1913. Non presente nelle *Guide* generali cit. del 1914 e 1915. «Rigo Giacinto Gallina procuratore, Via Navali 24»: *Guida generale* cit., 1921.

(forse Bazzanella Vittorio); ⁸⁷ «Tergeste» di Brandolin & C., commercio film, importazione-esportazione, via del Bosco 54; ⁸⁸ Tedeschi F., compravendita noleggio film, via S. Francesco d'Assisi 24⁸⁹; Widmer Ettore, rappresentante ed agente, compravendita e noleggio film, Piazza Vico 6; ⁹⁰ Wulz Antonio, noleggio pellicole cinematografiche. ⁹¹

Il noleggio ai gestori di sala avveniva in un sistema di «libero commercio», pertanto la censura non aveva pertinenza in questa materia, ma solo sulle norme che regolavano la concessione delle licenze, delle proiezioni e le misure di sicurezza. I produttori, perciò, per guadagnare dovevano cedere i diritti ai distributori stranieri: cosa che fecero i anche i produttori tedeschi vendendo sul libero mercato fino al 1914. La proiezione dei capolavori della ascendente cinematografia italiana, che a Trieste tra il 1913 e il 1915 riempivano le sale con numerose repliche, era il risultato di una efficiente rete collaborativa tra queste figure, impegnate nel commercio, nell'artigianato o in piccole imprese industriali, come in associazioni politiche e professionali cittadine, anche irredentiste. Per questo motivo, come vedremo, l'entrata dell'Italia in guerra a fianco dell'Intesa costituì uno spartiacque nelle scelte del repertorio cinematografico-teatrale, orientato, soprattutto dal 1916, ad un più rigido controllo da parte delle autorità cittadine austriache.

1.3 L'esordio della cinematografia a Trieste: la predilezione per i film di produzione italiana

La prima rivoluzione che produsse effetti nel campo degli spettacoli fu quella della comunicazione, ripercorsa da Marcello Flores nel suo volume *Il secolo-mondo*. ⁹² Lo sviluppo tecnico portò a una maggiore nitidezza e fissità delle immagini, l'elevazione del metraggio del film, il diversificarsi dei generi, il perfezionamento del meccanismo degli otturatori, così da eliminare gli scintillii. L'utilizzo dei fonografi prima e dei grammofoni poi permise una divulgazione estesa e a basso costo delle ultime novità musicali. A tali miglioramenti corrispondeva la crescita massiccia della clientela, di fronte alla quale l'ampiezza dei locali, per non parlare delle loro condizioni igieniche, era del tutto insufficiente. Tali sale erano le nuove protagoniste del processo di 'popolarizzazione' della cultura (iniziata nell'Ottocento con la letteratura d'appendice e il variegato

⁸⁷ Ibid. Forse l'attività era stata ceduta a Bazzanella Vittorio, che si trovava al n. 3 (*Tav. 2, lett. N.*) La *Guida* del 1915 riporta infatti che Salvatore Spina aveva un negozio di frutta e verdura in via Machiavelli 16, dunque non esercitava più l'attività cinematografica.

⁸⁸ Ibid. Cfr. anche «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», VIII, 291, 26 settembre 1914. Non presente nella *Guida* del 1914 mentre la *Guida* del 1915 riporta la ditta «Fünsterwald C. & Brandolin M., negozio di droghe, via del Bosco 50».

⁸⁹ Ibid. la *Guida generale cit.* del 1914 e del 1915, in cui compare un «Tedeschi Amedeo», giornalista, in via S. Francesco 24; poi «agente» in via Vergerio 228: in *Guida generale cit.*, 1921.

⁹⁰ ACMVe, «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», Napoli, VII, 258, 15 novembre 1913. Le *Guide* del 1914 e 1915 lo qualificano semplicemente come «impiegato». Non compare più nella *Guida* del dopoguerra.

⁹¹ ACMVe, Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia*, p. 117.

⁹² Marcello Flores, *Il secolo-mondo. Storia del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 30 sgg.

mondo dei varietà e dei *café-chantant*) che vedeva nelle stesse platee tutte le categorie sociali, borghesi e proletarie.⁹³ Il *medium* cinematografico era quello che, più del giornale, permetteva di raggiungere tutti gli strati sociali della popolazione, anche gli analfabeti: negli anni bellici la polizia a Vienna decise, ad esempio, di pubblicare nei cinema gli annunci di persone scomparse, criminali evasi e ladri di merci.⁹⁴

A Trieste la ricezione delle novità dei quadri d'animazione e dei primi cortometraggi era stata fin dagli inizi molto attenta. A soli sei mesi dalla prima proiezione cinematografica parigina dei fratelli Lumière, «Il Piccolo» (quotidiano triestino di ispirazione liberal-nazionale, la cui sede verrà incendiata la notte dell'entrata italiana in guerra) annunciava la prima proiezione di «dodici quadri», provenienti da Parigi, del «cinetografo» al Teatro Fenice nel luglio 1896, a soli tre mesi dal suo ingresso ufficiale in Italia.⁹⁵ Già in quei primi anni, come durante tutto il periodo bellico, al Fenice le proiezioni si susseguivano dalle 5 alle 10 pomeridiane ininterrottamente e, negli intermezzi fra i quadri, suonava una formazione orchestrale ridotta:

Il cinematografo entrava nell'atrio nell'estate del 1896 con il cinematografo Spina: un'impalcatura in legno sopra la porta d'ingresso, e 4 lenzuola per pareti, l'apparecchio di proiezione tremolante e a luce incerta, proiettava su un lenzuolo in fondo al vestibolo un quadro incerto e oscillante. 10-12 film di 30 secondi ciascuno. La pellicola si svolgeva da un semplice asse a perno posto sopra il proiettore, senza quindi alcuna bobina e ricadeva in un cestino posto a terra sotto il macchinario. Poi la pellicola veniva riavvolta a mano dall'operatore. Soggetti erano l'arrivo del treno, la demolizione di un muro, lo scarico di ghisa dai vagoni... Poi un giorno arrivò un film di 26 metri che rappresentava una visita a Monza di Umberto I e la regina Margherita e fu un successo straordinario [...]. Le serate nere furono iniziate da Enrico Pegan nel 1902.⁹⁶

Un articolo rievocativo, apparso sullo stesso quotidiano del 1944 e conservato presso il Fondo Attilio Gentile, riporta che «sorse nella nostra città un cinematografo, un buco, un bugigattolo che poteva contenere sì e no 50 persone stivate come acciughe, in via Santa Caterina, ingresso a 20 soldi [centesimi]. Un telone sul quale si proiettavano le immagini tremule di un treno in manovra su di un binario fatto a montagne russe, gli intervenuti portavano spesso le mani agli occhi lagrimosi e doloranti per lo sforzo visivo. Al nuovo programma il pubblico tornava festoso e confusionario».⁹⁷

⁹³ Per un esauriente panorama su questo tema è necessaria la lettura di Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano, II, Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Roma-Bari, Laterza 1981.

⁹⁴ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge University Press 2004, p. 103. Reputo questo lavoro di notevole interesse per quanto quasi sconosciuto al pubblico italiano.

⁹⁵ Tra i quadri in programma: *L'officina del fabbro ferraio*, *L'arrivo di un treno alla stazione*, *Il movimento di persone e veicoli in piazza*, *I bagni di spiaggia coi relativi bagnanti*: Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., p. 23. Il 13 marzo 1896 il *Cinématographe Lumière* arrivò presso lo studio fotografico Le Lieure di vicolo del Mortaro di Roma: Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano* cit., p. 8.

⁹⁶ ASTs Archivio Attilio Gentile, Sez. 3, b. XXI, fasc. 868, «Giornale di Trieste», mercoledì 10 febbraio 1954.

⁹⁷ Ivi, *Storie lontane di cinema cittadini*, «Il Piccolo di Trieste», mercoledì 13 settembre 1944. Tra i quadri proiettati vi era uno relativo al processo Dreyfus, forse proprio l'omonimo di Meliès del 1899: Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., pp. 30-31.

Secondo quest'ultima fonte, dunque, uno dei primi apparecchi di proiezione sarebbe entrato in funzione in un caffè, seguito da un altro «nei pressi dei Volti de Chiozza, zeppo di disastri che il cattivo funzionamento dell'apparecchio procurava alle pupille insaziabili dei pochi che lo frequentavano».⁹⁸ Vale la pena riportare le importanti informazioni ulteriori *ivi* contenute:

In poco tempo crebbe concorrenza cinematografica, peggio di quel che succedeva nel commercio. Così al fondo Ralli abbiamo un Kinetoscopio Edison: 12 quadri visibilissimi e divertenti per 20 centesimi.⁹⁹ All'allora Acquedotto [via] eccoti un'altra fiorita: il Lumière. A Piazza della Borsa la meraviglia delle meraviglie: l'Americano che, gestito da un tedesco, un certo Böcher,¹⁰⁰ fece degli affari mescolati a molto strepito, col dare la visione di un film tolto da un romanzo quanto mai azzardoso, geniale e vivace del Verne: *Dalla Terra alla Luna*. L'accompagnamento a suon di autopiani (già allora s'intese che lo svolgersi delle rappresentazioni non poteva non esser completata da un commento musicale) si era resa necessaria. Più tardi lo stesso Böcher concepì di aprire una nuova sala di proiezione, che avrebbe chiamata Edison,¹⁰¹ poiché l'Americano non rispondeva più alle numerose serie di spettatori. Nell'Edison si ricorda la strabiliante e paurosa proiezione *L'Inquisizione spagnola*, sulle famose atrocità ai tempi di Don Pedro.

Fiorì il Pathé Frères in via Ugo Foscolo, che s'acquistò la simpatia degli uomini per le sue serate nere.¹⁰² Di poi s'ebbe lo Spina, ora Teatro Nazionale [all'epoca Excelsior, in via Acquedotto] che non poche angherie subì dalle autorità austriache per la coraggiosa proiezione di film italianissimi.

Seguirono ordinati come un plotone di soldati in retroguardia i cinema Volta, Reclame, Buffalo Bill, ecc. La frequentazione non difettava, ma non era neanche quella che ci si aspettava, per cui si ricorse a centomila mezzi di richiamo, dal trillo feroce e tenace de campanello elettrico, alla voce catarrosa e pedante dello strillone. E il popolo abboccava. E il più sottile commento per i primi film sensazionali, vaghi, vuoti, saltellanti e bizzarri, che gli stabilimenti Lumière mandavano per il globo, non lo si trovava che sulla labbra del popolo, semi spalancate dallo stupore.¹⁰³

Nei primi anni del secolo anche a Trieste, come altrove, i cinematografisti ambulanti affittavano piazze, caffè e locali di varietà. I primi padiglioni cinematografici trovarono spazio nelle fiere, nelle feste e nei mercati. In seguito, il progressivo processo di urbanizzazione del cinema aprì le porte dei teatri alle prime cabine cinematografiche.¹⁰⁴ Il *Chronophotographe Demenjé* e il

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Fulvio Toffoli riporta che al Fondo Ralli di via Giulia si trovava il cinematografo Amor, esposto in un teatrino d'estate: Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., p. 29.

¹⁰⁰ La cui gestione passerà a Josef Caris, uno dei membri dell'Associazione Cinematografica Triestina, come si tratterà in seguito. Aldo Bernardini riporta che Karl Böcher nel 1908 muore a Vicenza, dove aveva un padiglione cinematografico e a Trieste aveva aperto la prima sala stabile della città, l'Americano appunto; la data di morte coinciderebbe con il passaggio del cinema Americano alla gestione di Caris. Inoltre aveva locali stabili anche a Bologna. Si veda Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, Gemona, La Cineteca del Friuli 2001, pp. 43 e 67-69.

¹⁰¹ Johann Rebez (componente anche lui dell'Associazione Cinematografica Triestina) e Josef Caris saranno proprietari del cinematografo Edison dal 1905, in Piazza Caserma 19-Palazzo Vianello: Dejan Kosanović, *1896-1918 Trieste al cinema* cit., pp. 83-84.

¹⁰² Che a differenza del Regno d'Italia qui erano permesse: queste serate «per soli uomini» come riporta Paolo Caneppele, erano una consuetudine alla quale gli impresari non si sottraevano e il cinematografo Excelsior ne aveva un nutrito programma: Paolo Caneppele, *La vie Lumière. Le origini del cinematografo nell'Alto Garda*, Arco 1997, pp. 65-66 e Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini* cit., p. 47.

¹⁰³ ASTS, Fondo Attilio Gentile, *Storie lontane di cinema cittadini* cit.

¹⁰⁴ Fulvio Toffoli riporta che il Royal Biographe al Fenice nel 1902 proiettò i quadri dei funerali di Umberto I, gli episodi della guerra in Cina, *Le petite Poucet* (favola popolare francese), *I ghiacciai di Chamounix*, ecc. Un apparecchio Biograph si trovava nel 1908 al Filodrammatico: Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., pp. 37-38. In Italia grande interesse suscitavano le *tournées* degli ambulanti stranieri: la American Biograph, ad esempio, faceva

Phono-Cinéma-Théâtre, tra oltre le duecento invenzioni che assommano i primi esperimenti sonori connessi alla visione, producevano spettacoli che misero ben presto in crisi l'afflusso di spettatori nei teatri di opera lirica.¹⁰⁵ Ma anche il cinematografo aveva i suoi concorrenti, ovvero il *café-concert* o *café-chantant* e il varietà, generi con i quali condivideva l'entrata a basso costo.¹⁰⁶ Trieste, in tal senso, non faceva eccezione. Nel 1905, anno di arrivo a Trieste della cinematografia a colori, il cinematografo era già di casa nei teatri Fenice, Rossetti e Filodrammatico. L'orchestra, che era la formazione strumentale prediletta a Trieste nell'accompagnamento del muto, veniva utilizzata già nel 1906 in molte serate del *Cinematografo Gigante* di Salvatore Spina e in alcuni spettacoli del nuovo apparato della *American Bioscope* di Luigi Roatto, che da Venezia si estese anche alle piazze di Udine (cinema Edison), a Cividale, a Trieste e a Pola.¹⁰⁷ Dal 1906 in via del Torrente 9 (oggi via Carducci), presso i Volti di Chiozza, un Biofono e Thaumatrografo offrivano le prime proiezioni di immagini sincronizzate ad un fonografo.¹⁰⁸ A titolo esemplificativo si riporta una programmazione cinematografica del 1907, relativa alla produzione di spezzoni girati a Trieste, di cui si elencano alcuni titoli:

Lo se bene che il nostro rappresentante “Le feste carnevalesche” nonché tutta l'opera del “Comitato ai pubblici festeggiamenti” riuscì tremolante e sbiadito, come pure “Il traforo di Montuza”, era troppo scuro causa l'acqua che non cessava d'infiltrarsi [...] e che il “Concerto della beneficenza italiana” e “Le recite della stabile” furono vuoti di effetto, la cui sorte ebbe pure “Gli sciperi per ambizione”, ma quello che maggiormente dispiace è di non avervi potuto rappresentare “L'Oro del Reno al Verdi”, causa la rottura delle lastre fotografiche [...], mentre riuscirono del massimo effetto i quadri intitolati: “Le elezioni del maggio con pugilato”, “Il volo dei tampogni per Trieste”, “La sparizione dei salami e delle zuccheriere” (prestidigipittonia), “La crisi economica permanente”, “La fuga in via della Caserma delle attribuzioni delegate”, “Il pesce che si pesca qui e si mangia a

circolare un apparecchio progettato dagli americani Lauste e Dickson, con migliaia di vedute e fotografie animate, arrivando nel 1900 da Parigi ai varietà di Roma, di Milano e di Torino: Paolo Caneppele, *La vie Lumière. Le origini del cinematografo* cit., p. 68.

¹⁰⁵ La *camma eccentrica* di Georges Demeny che fa scorrere ad ogni suo giro alternativo la pellicola dello spazio di un fotogramma senza il bisogno di perforazioni, essendo studiato inizialmente per ricavare negativi per il Phonoscope: in Carlo Montanaro, *Dall'argento al pixel. Storia della tecnica del cinema*, Genova, Le Mani 2006, p. 2. Sull'American Biograph si veda Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini* cit., p. 59. Gli apparecchi fono-grafici, dal classico Grafofono Edison al fonografo, all'auxetofono elettrico, al Walgraphon, allietavano soprattutto gli ‘intermezzi’ tra un numero e l'altro, o si alternavano alle ‘fotografie animate’ proponendo romanze e pezzi di opere: Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini* cit., pp. 23-24.

¹⁰⁶ ACMVe, «Cinema». Quindicinale cinematografico, n. 84, 1914. *Il cinematografo e i suoi concorrenti*.

¹⁰⁷ Salvatore Spina era anche fotografo, operatore, impresario ed editore dei propri film, dalla professionalità simile a quella di Carlo Pathé. Nel 1906 agiva al Rossetti: cfr. anche Fabio Zubini, *Borgo Franceschino*, Trieste, Italo Svevo 2001, p. 72. Sul cinematografo di Luigi Roatto si veda Carlo Montanaro, *Gli ambulanti e impresari veneti, Luigi e Almerico Roatto*, in Aldo Bernardini (a cura di), *Cinema e storiografia in Europa. Atti del Convegno internazionale tenutosi a Reggio Emilia*, 1984, Comune di Reggio Emilia 1986, pp. 189-204: 195.

¹⁰⁸ «Cinematografo combinato con la parola con quadri di assoluta novità presi dal vero, fantastici, umoristici e sensazionali/ Varo della corazzata “Roma”/ dal vero/ I moschettieri al convento/ colorato-biofono/ La avventuriera/Episodio tragico della lotta continua tra la Germania e la Francia per lo spionaggio alle frontiere/Le proiezioni cinematografiche verranno accompagnate dal piano»: locandina del 1907 conservato presso il CMTTs C. Schmidl, Catalogo 29, *Indice Generale dei Programmi di spettacoli teatrali, concerti, saggi, conferenze, ecc.*, pubblicata anche in rete in <http://triestin.forumattivo.com/t377p60-trieste-variete>; cfr. Dejan Kosanović, 1896-1918. *Trieste al cinema* cit., p. 86. Rimando a questo volume una panoramica esaustiva sulla prima cinematografia a Trieste.

Vienna”, “Gli scassinatori all’opera”, “I deportati socialisti al parlamento” (colorato a terra rossa), e infine “La produzione artistico-letteraria pro salumaio”.¹⁰⁹

Nel mondo del varietà e del caffè-concerto uno degli artisti più amati anche a Trieste era il celebre trasformista Leopoldo Fregoli, il quale, avendo ottenuto da Louis Lumière un esemplare del *Cinématographe*, inseriva le proiezioni nei propri spettacoli di trasformismo, dando origine al fenomeno del *Fregoligraph*, diventato ben presto un’impresa cinematografica nota in tutta Italia.¹¹⁰ I suoi spettacoli erano i più graditi a Trieste, tanto che al teatro Fenice egli registrava il più alto numero di serate tra quelle del varietà; come in quella sua «Prima recita popolare» del 1 maggio 1912 al politeama Rossetti, in cui il trasformista si esibì in farse, parodie, canzonette accompagnandosi con un’orchestra di 35 professori (quella del teatro).¹¹¹ Ma proprio durante la precedente stagione, nell’aprile, a Pola, la Luogotenenza aveva proibito le sue esibizioni, nonostante l’amministrazione della città avesse già fatto affiggere sui muri i manifesti, motivando il diniego per qualsiasi compagnia italiana che avesse voluto prodursi al Politeama Ciscutti.¹¹² Il suo nome continuerà comunque a risuonare sulle scene triestine negli anni di guerra, grazie alla figura di un trasformista di conio locale, noto come «Cavallini», nome d’arte di Angelo Capellan, la cui abilità raggiunse tali trionfi da venir definito «il Fregoli triestino».¹¹³

A proposito delle «serate nere» richiamate nell’estratto del citato giornale, vera attrattiva nell’epopea degli ambulanti, fra gli Atti Generali della Luogotenenza del 1908 è conservato un documento riguardante il teatro Fenice, in cui il direttore del teatro, Theodor Hermannstorfer, motiva prudentemente la sua richiesta di «poter dare rappresentazioni per soli signori dal 25 giugno a tutto agosto 1908; si tratta delle solite produzioni annue a beneficio degli inservienti del teatro, i quali altrimenti non potrebbero campare la vita nei mesi di riposo estivi del teatro»; richiesta che non viene ovviamente accolta.¹¹⁴ Ma il temerario *manager* non si arrese e ritornò sull’argomento sostenendo, qualche giorno più tardi, che «per decreto del 1879 il Teatro Fenice viene autorizzato a produrre qualunque tipo di spettacolo, purché permesso dalla Polizia» e paga annualmente 5.000 corone di imposte e 10.000 di competenze per commissari, guardie e vigili. Il cinematografo, motivava il gestore, che veniva a Trieste collocato provvisoriamente nell’atrio dei teatri, aveva

¹⁰⁹ «Il Corso», ed. Angelo Curiel (cfr. cap. II, par. 3.3), XXI, n. 979, 25 dicembre 1907.

¹¹⁰ Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini* cit., p. 26.

¹¹¹ Guido Botteri, Vito Levi, *Il politeama Rossetti* cit., p. 281.

¹¹² Marcello Bogneri, *Il Politeama «Ciscutti» di Pola. Vita di un teatro dal 1888 all’esodo nei testi dell’epoca*, L’Arena di Pola 1987, p. 116.

¹¹³ Cfr. *Programma* del 5 novembre 1917, serata di varietà al Teatro Fenice, riportato in Fabiana Licciardi, *Quando a Trieste il teatro della Grande guerra diventa la guerra nei “Theater-Kino-Variété”*, Atti del XV convegno annuale di studio “L’Adriatico nord orientale davanti alla Grande Guerra”, Trieste 16 ottobre 2014, «Quaderni giuliani di storia», Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, . XXXVI, 2015, 2, Trieste, pp. 313-342: 337. Per il trasformista Angelo Cavallini si veda cap. II, par. 4.3.

¹¹⁴ ASTS, LGT AG. b. 2426, fasc. 197, 8 giugno 1908.

appena terminato le produzioni nella Sala Teatrale del Filodrammatico (nella limitrofa via Acquedotto), dunque «non è il caso di dire che quello della Fenice venga ad aumentare il numero, già troppo rilevante, dei cinematografi, che sono di grave danno ai teatri che pagano ingenti somme di tasse e imposte. Non v'ha quasi via a Trieste senza cinematografo».¹¹⁵ Tale dichiarazione, dunque, avvalorava l'ipotesi di una città aperta alle forme di spettacolo anche licenziose, diversamente dai provvedimenti restrittivi vigenti nelle città italiane, a cui gli impresari ricorrevano soprattutto per compensare gli oneri fiscali a cui erano tenuti per poter rappresentare i lavori teatrali, incontrando contestualmente anche i favori di un pubblico ampio e diversificato.¹¹⁶

Scrivono Carlotta Sorba che il melodramma, come *mélo* della nazione, diviene la modalità chiave di un racconto a scopo educativo della storia nazionale, tanto più efficace se narrato per immagini come nel cinematografo, diventando quell'«attualità ricostruita» perfettamente attualizzabile e adatta ad ogni evenienza.¹¹⁷ E nella ri-attualizzazione della storia romana antica venivano proposti a Trieste nel 1914 i lungometraggi di marca italiana, i cui soggetti riguardavano, soprattutto, l'antichità romana e l'epopea napoleonica. La caratterizzazione italo-francese, come vedremo, sarà una costante dei contenuti teatrali-cinematografici, proposti dagli impresari, quasi a voler sbandierare un vessillo metaforico della sospirata italianità.

Già il 1913 si configurava come l'anno d'oro della cinematografia italiana, che aveva prodotto i primi capolavori di lungo metraggio e di grande impatto emotivo sul pubblico internazionale.¹¹⁸ A Trieste, alla fine di giugno del 1913, ad esempio, il cinematografo Fenice propose il *kolossal* del tempo, *Quo vadis?*, della Cines di Roma, che rimase in programmazione per quasi un mese. Nel luglio seguente comparve il film *I promessi sposi* della Casa Pasquali di Torino,

¹¹⁵ Ivi, 30 giugno 1908. Il Nuovo Filodrammatico, diretto da Rodolfo Ullmann, venne inaugurato nel 1907 in via Acquedotto 35: Bianca Maria Favetta, *La storia del Teatro Filodrammatico di Trieste*, estratto da «Archeografo triestino», s. IV, XXXVII, 1977, pp. 102-103.

¹¹⁶ In Italia già nel 1907 il ministro Giolitti aveva emanato una circolare per verificare la coerenza tra le licenze e la normativa a tutela del buon costume, poi nel 1910 il ministro Luttazzi aveva sollecitato i funzionari a relazionare periodicamente sulla lotta alla pornografia, anche nelle proiezioni cinematografiche, rispondendo alle pressioni della Lega per la moralità pubblica; infine, nel 1913 ancora Giolitti introdusse un più severo controllo sulle rappresentazioni che provocassero odio tra le classi sociali o offesa al decoro nazionale. La scritta riferita alle «serate nere» dovette essere soppressa durante il conflitto: Teresa Bertilotti, *Donne eroiche e «veneri vaganti». Luoghi di intrattenimento e rispettabilità*, in Stefania Bartoloni (a cura di), *La grande guerra delle italiane: mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, Roma, Viella 2016, pp. 295-316: 307-310.

¹¹⁷ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 246-247. Mi riferisco ai *Lombardi*, all'*Attila*, alla *Battaglia di Legnano* e, soprattutto, all'*Ernani*: con l'individualismo drammatico di quest'ultima opera, dopo le opere di masse, rappresentata alla Fenice di Venezia il 9 marzo del 1944, Verdi iniziò la serie di 'studi di carattere' che lo porteranno, in meno di dieci anni, a scolpire i personaggi di Rigoletto, Azucena e Violetta: si veda Massimo Mila, *Verdi*, Milano, Rizzoli 2000, pp. 241 sgg. Sulle pratiche patriottiche del Quarantotto legate al mondo della moda, che raccolgono le suggestioni di Ernani, si veda ancora Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 217 sgg.

¹¹⁸ Torino e Roma erano le 'filmopoli' della produzione cinematografica nel 1914. A Torino gli stabilimenti erano: Ambrosio, Aquila, Itala, Gloria, Pasquali, Lombardo, Photodrama, Bonnard, Vidali, Cenisio; a Roma: Cines, Film d'Arte Italiana, Morgana, Pasquali, Celio, Savoia, Roma, Vera, Latium, Volca, Psiche, Caesar, Maskera: ACMVe, «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», VIII, 291, 26 settembre 1914.

in sei atti con movimenti di masse perfettamente ricostruiti,¹¹⁹ mentre nel successivo settembre ripresero le proiezioni di *Quo vadis?*. Tale evento cinematografico era stato già annunciato alla stampa cittadina il 23 giugno, alla presenza di pochi invitati e rappresentanti, come «uno dei più grandi e costosi film prodotti quest'anno, che dal 25 corr. sarà programmato al teatro Fenice. La proiezione, in sei atti, dura due ore e mezzo ed è accompagnata da un commento musicale, per un totale di 2500 metri, interpretata da valenti attori. I Reali d'Italia e d'Inghilterra che hanno assistito a una rappresentazione, ne sono entusiasti».¹²⁰ Al Fenice la stagione d'autunno continuò con *La vita di Giuseppe Verdi*, *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Anima perversa* della Gloria di Torino.

Gli eventi cinematografici del 1914 non furono da meno, grazie alla fornitura del distributore istriano, ma triestino d'adozione, Nicolò Quarantotto (socio, come sopracitato, degli impresari Bernardino, Caris, Rebez e Fulignot):¹²¹ egli fornì il film *Marcantonio e Cleopatra* al cinematografo Edison, un lavoro colossale in cinque parti, della Cines di Roma, interpretato dagli stessi attori di *Quo vadis?*, che la critica dell'«Indipendente» (giornale di conio irredentista) elogiò soprattutto per l'opulenza orientale che faceva da sfondo alla vicenda amorosa, ammirata forse di più, che non il trionfo dell'esercito di Ottaviano. Dall'Edison il film passò poi al teatro-cinema Fenice,¹²² mentre all'Eden si proiettava il film *Napoleone*.¹²³ A Quarantotto si deve un'alacre attività documentaristico-cinematografica triestina, non solo artistica, ma anche politicamente attenta agli avvenimenti politici correnti: quando, ad esempio, la stampa diede ampio risalto all'arrivo a Trieste del principe Guglielmo di Wied con la consorte, diretto a Durazzo per assumere le redini dell'Albania (principato ereditario e protettorato) un'imponente parata accolse il suo arrivo (le navi italiane rimasero, significativamente, in quell'occasione fuori dal golfo);¹²⁴ anche Quarantotto vi partecipò per riprendere l'evento e già il giorno dopo il giornale annunciava che «con rapidità americana il Quarantotto compì il *tour de force* di presentare già ieri la riproduzione cinematografica di tutte le fasi più salienti dell'arrivo e dell'imbarco del nuovo Re di Albania avvenuto ieri l'altro. Chi non poté assistere di persona allo storico avvenimento potrà ammirare sulla pellicola l'arrivo della coppia reale alla stazione, il corteo e l'imbarco sul "Taurus"».¹²⁵

¹¹⁹ Scene di masse occupano gli episodi della peste a Milano e del saccheggio dei Lanzichenecchi; le scenografie portavano la firma di Caramba (Sapelli), uno dei più rinomati costumisti italiani del tempo: si veda la monumentale opera di Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro, 1913*, seconda parte (collana «Bianco e nero»), Torino, Eri 1994, 163-165.

¹²⁰ «Trieste 1913». Cronache dell'anno precedente la prima guerra mondiale, numero unico, compilato da Corrado Ban, Trieste, Tipografia Adriatica 1958. Vi sono ordinate notizie scelte dai vari giornali della città.

¹²¹ Rinvio a al proposito al cap. II, par. 2.2.

¹²² «L'Indipendente», 17 gennaio e 27 febbraio 1914.

¹²³ «L'Indipendente», 4 febbraio 1914.

¹²⁴ «L'Indipendente», 4 marzo 1914. L'Albania sarebbe stata un principato ereditario governato da un principe tedesco, sotto un protettorato esercitato per una durata di dieci anni

¹²⁵ «L'Indipendente», 7 marzo 1914

Nel 1914 debutta a Trieste anche il «film d'arte» *Ma l'amor mio non muore*, ricalco della tragedia del dramma di Alexandre Dumas jr, prodotto dalla casa Gloria di Torino, con la «messa in scena» di Mario Caserini,¹²⁶ nel quale Lyda Borelli, attiva anche in campo teatrale (come Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Gys) intraprende la sua carriera cinematografica, insieme a Mario Bonnard.¹²⁷ La Borelli, prima attrice e capocomico della Compagnia Piperno-Borelli-Gandusio, attingendo al mondo teatrale per le tecniche mute di recitazione, interpretava un «metateatro» cinematografico, coniato con il termine «borellismo», che trasponeva realisticamente sulla pellicola il decadente modello dannunziano di donna-vittima di pregiudizi sociali e, nello specifico di questo film, delle ingrate condizioni delle cantanti e delle attici del tempo: Elsa, divenuta attrice per ingiuste calunnie a suo danno, ripropone in questo film melodrammatico, primo nel suo genere, il medesimo modello estetico-interpretativo della morte di Violetta nella *Traviata*. La *première* triestina, che ebbe luogo al Rossetti nel gennaio del 1914, fu organizzata come un vero evento cittadino, poiché in quell'occasione il pubblico fu invitato a spedire alla Borelli, come omaggio per il suo debutto, «cartoline illustrate con vedute di Trieste e un giudizio sul lavoro e sull'esecuzione. Le cartoline saranno poi esposte nella sala d'aspetto e poi inviate in omaggio alla giovane attrice».¹²⁸ Anche il pubblico, dunque, non solo era attivo, ma anche partecipe dell'industria cinematografica: la *réclame* delle cartoline, in questo caso, serviva a legare una *star* alla città, fungendo da richiamo: e l'effetto sperato venne raggiunto nel 1916, quando la celebre attrice arrivò personalmente a Trieste.¹²⁹ Il fenomeno «Borelli» non aveva lasciato indifferente nemmeno la critica più illustre: Antonio Gramsci nel 1916 coglieva nella Borelli, interprete dell'*Histoire d'un Pierrot*, celebre pantomima musicale «sincrona» dell'epoca, un' «intensa femminilità» intesa come purezza sessuale e primordiale.¹³⁰

¹²⁶ *Ma l'amore mio non muore*, edizione restaurata in DVD, maggio 2013 a cura della Fondazione Cineteca Italiana, versione con accompagnamento di musiche d'opera. Alla Biblioteca Marucelliana di Firenze ho ritrovato un valzer per pianoforte intitolato *Ma l'amor mio non muore* di Edilio Bertini, dedicato a Lyda Borelli, Firenze, Mignani&Figlio 1915: a testimonianza della celebrità raggiunta da questo lavoro cinematografico.

¹²⁷ Mario Bonnard fondò in quegli anni a Torino una propria casa cinematografica, la Bonnard Film, e rimarrà un grande attore fino agli anni del Neorealismo, lavorando con Zavattini. Dopo una breve esperienza teatrale, aveva esordito nel 1909 nel film *Otello* di Mario Caserini. Nel 1915 il Caserini, impiantata a Torino una propria casa di produzione, la Caserini Films, associò come primi attori Leda Gys e il Bonnard, da allora coppia preferita dal pubblico. Bonnard, a sua volta, nello stesso anno fondò pure a Torino la Bonnard Film, appoggiata ai teatri della Cenasio, che però durò pochi giorni perché l'attore fu richiamato alle armi. Nel dopoguerra lavorò a Cinecittà e fu l'autore del film *La città dolente*, un *instant-movie* sull'esodo da Pola (1949): Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza 1991, p. 38 e 68 sgg.

¹²⁸ «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie di un anno mezzo di pace e mezzo di guerra, compilatore ed editore Corrado Ban, Trieste, 1973, gennaio 1914.

¹²⁹ Si veda cap.IV, par. 3.3; Arturo Lancellotti *Storia aneddotica della réclame. 100 illustrazioni.*, Milano, Riccardo Quinteri editore, pp. 92 sgg.

¹³⁰ Dalle cronache teatrali dell'«Avanti» di Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, 3, *Letteratura e vita nazionale* (1949), Torino, Einaudi 1966 (1949), pp. 381-384. Su quest'attrice, i suoi film e il fenomeno del divismo in generale si veda Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano* cit., pp. 94 sgg.

Tra i lungometraggi, invece, di marca tedesca nell'ottobre del 1914, al Rossetti, fu proiettato un grande capolavoro che rendeva omaggio al *Gesamtkunstwerk* wagneriano, ovvero la versione cinematografica del *Tannhäuser*, durante la quale vennero eseguite le musiche del suo compositore. Le proiezioni furono accompagnate dall'Orchestrale Triestina, società esistente dal 1901 e che aveva assunto in quel primo anno di guerra l'impresa del Rossetti; inoltre, il coro della Società corale teatrale, un complesso di ben 80 esecutori, tra cui i coristi del teatro comunale Giuseppe Verdi (chiuso dallo scoppio del conflitto) era diretto dal noto violinista Cesare Barison.¹³¹ La portata di questo evento a Trieste fu simile a quella della *première* di *Cabiria* al Vittorio Emanuele di Roma (19 aprile 1914), alla quale presero parte 80 orchestrali per suonare le musiche della celebre *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti e la musica di Manlio Mazza.¹³²

Mentre la produzione italiana era massivamente esportata in Europa, parimenti alla danese Nordisk e alle francesi Gaumont e Pathé, la newyorkese Vitagraph & C. muoveva i suoi primi passi grazie ai concessionari esclusivi per l'Italia, Canton Ticino, Trento e Trieste «Del Sole, Ferrari & C. – Milano», con l'esportazione perlopiù di scriffi e cowboy, indiani e praterie.¹³³ I film italiani e francesi erano graditi, prima dell'entrata dell'Italia in guerra, anche nel lussuoso ritrovo degli ufficiali in divisa blu: il quotidiano di ispirazione irredentista «L'Indipendente» del 1914 reclamizzava il Teatro Cine Palace Hotel,¹³⁴ dal 1912 abituale ritrovo di ufficiali austro-ungarici, quale «rinomatissimo salone che, riaperto da soli due mesi può vantare tutte le primizie cinematografiche del mondo», che proponeva film quasi sempre «teatrali e mondiali, senza badare a sacrifici»; per questo era il più caro della città.¹³⁵

¹³¹ «Il Lavoratore», nn. dal 9 al 14 ottobre 1914: «*Tannhäuser*, opera-ballo in tre grandiosi atti. Novità! Prima film musicata», versione poi ripresentata nel 1916 al Teatro Eden, con il coro del Teatro Comunale (teatro che era stato chiuso), con grande orchestra diretta dal maestro Bemporat e oltre 100 ballerine: locandina conservata al CMTTs. Cesare Barison, figlio del noto pittore triestino Giuseppe, aveva studiato a Trieste presso la scuola di Arturo Vram e a Praga con il Sevcik: Giampaolo de Ferra, p. 187. Dopo *tournee* internazionali si impose a Trieste nel 1909 con un memorabile concerto al politeama Rossetti: si veda il suo profilo in «Trieste 1914-1918. Teatri e cinematografi in tempo di guerra», numero unico, Trieste, Tipografia Adriatica 1968. *I quarant'anni del Politeama Rossetti (27 aprile 1878-1918)*.

¹³² ACMVe, «Cinema. Quindicinale Cinematografico», n. 74, 26 aprile 1914

¹³³ ACMVe, «Lux. Rivista settimanale di cinematografia», Napoli, direttore e proprietario Gustavo Lombardo, III, 50, 19 giugno 1910, p. 14.

¹³⁴ Ospitava durante la guerra il Comando militare ed era gestito dalla Società Austriaca d'Alberghi; cfr. Armando Halupca, Leone Veronese, *Trieste nascosta. Raccolta illustrata di curiosità tra vie, androne, piazze della città e dintorni*, Trieste, Lint 2005, p. 187.

¹³⁵ Era reclamizzato come il ritrovo famigliare più ricercato, specialmente dai «forestieri», «L'Indipendente», 14 gennaio 1914. Le altre novità del 1914 proiettate in questo importante cinematografo, ospitato nel sontuoso Hotel Excelsior, in via Lazzaretto vecchio 3 (Tavv. 1 e 2, n. 26), furono *Gli ultimi giorni di Pompei* della Pasquali di Torino («3000 metri, 2 ore di proiezione, 1000 comparse e gran numero di belve feroci»), il film della Gloria *Fra ruggiti di belve*, il celebre *Ma l'amor mio non muore!*, *La memoria dell'altro* e *Sogni veneziani* della Gaumont proiettato in occasione della riapertura del palazzo, che a luglio aveva installato due potentissimi ventilatori per rendere fresco e arieggiato il locale: «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie, cit., terza puntata e «L'Indipendente», 22 gennaio 1914. Questo cinema verrà coinvolto nella proiezione di uno dei film che maggiormente preoccuparono le autorità di censura e di Polizia, cioè *Bismarck*, si veda cap. II, par 2.3.

La competizione con la produzione europea (francese soprattutto) era sostenuta da una rete di distribuzione italiana mediante gli agenti a Berlino, Londra, Parigi e Barcellona.¹³⁶ Gian Piero Brunetta distingue la produzione delle case italiane per una diversa caratterizzazione dei soggetti: quella torinese per i testi letterari e teatrali del repertorio internazionale, quella romana per la celebrazione dei fasti imperiali, quella napoletana per i temi del teatro naturalista.¹³⁷ Il mercato italiano prevalse anche nelle sale triestine, come già visto, fino alla dichiarazione di guerra dell'Italia, che rappresentò un punto di rottura con il mercato italiano, ma di partenza con quello tedesco e danese.

In realtà, nel 1914 la cinematografia italiana presentava già i sintomi della sua progressiva sterilizzazione e, per quanto riguarda il cinema francese, la dichiarazione di guerra sferrò un colpo terribile alla sua egemonia mondiale, già compromessa dalla pressante concorrenza delle cinematografie danese e americana.¹³⁸ Sicuramente l'anno della neutralità italiana rappresentò un vantaggio per le case italiane di produzione cinematografica (di Torino e di Roma in testa), rispetto alle altre potenze europee in guerra. La cinematografia italiana in quell'anno era apprezzata in tutto il mondo per le grandi *mise-en-scène* dei lungometraggi sulla romanità antica o sull'epopea napoleonica: in quell'anno a Trieste, oltre ai film prima citati, vennero proiettati anche *Nerone e Agrippina* della Gloria (1914),¹³⁹ *La gerla di papà Martin* della Ambrosio, con Ermete Novelli (1915)¹⁴⁰ e, al Salone Edison, il film della Ambrosio *I promessi sposi* che, specifica un comunicato, «non ha nulla in comune con l'altro della casa Pasquali proiettato precedentemente a Trieste», essendo prodotto dalla casa Ambrosio e non dalla Pasquali.¹⁴¹ Le due edizioni circolavano, infatti, simultaneamente ed ottennero entrambe lusinghieri successi.

¹³⁶ Come la Milano Film, la Cines di Roma, la Ambrosio e la Itala Film di Torino: si vedano Raffaele De Berti, Milano Films: *The Exemplary History of a Film Company of the 1910s*, e Kimberly Tomadjoglou, *Premiere Film Studio: Società Italiana Cines*, in Giorgio Bertellini (a cura di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, John Libbey Publishing Ltd, UK 2013, rispettivamente pp.113-122 e pp. 97-112

¹³⁷ Gian Piero Brunetta, *Cinema muto italiano*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. III, L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi 2000, pp. 31-60: 33 e 36..

¹³⁸ Vincent Pinel, *Inizi del cinema francese, 1895-1918*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale cit.*, III, pp. 13-30:25.

¹³⁹ Proiezioni al Rossetti però sospese per un guasto all'apparecchio: «Il Lavoratore», 10 giugno 1914. Sembra una premonizione il film fantastico scelto in sostituzione della pellicola guasta, cioè *Le avventure di Saturnino Farandola*: in uno degli episodi finali della serie che compongono questo film, tratto dall'omonimo romanzo di Robida e prodotto dalla casa Ambrosio, il cui numero originariamente risaliva a undici, si poteva assistere, secondo quanto riportato da Vittorio Martinelli, ad «una battaglia aerea, tra nubi di cartone e inverosimili ordigni bellici, dalle “bombe al cloroformio” alle mongolfiere armate di mitragliatrici e all’ “aspiratore pneumatico” che risucchia i nemici». Non si hanno notizie invece della «guerra sottomarina» (forse perduta) riportata tra gli episodi della proiezione nel 1916: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro, 1914*, prima parte, Torino, Nuova Eri 1993, p. 52.

¹⁴⁰ Rappresentato al Fenice. Riporta la critica: «La direzione si è accaparrata l'esclusività del film *La gerla di papà Martin*, interpretata da Ermete Novelli, Tina di Lorenzo, Armando Falconi, dal lavoro di Alfredo Testoni». Viene descritto come un vero successo nei più celebri teatri del Regno e un avvenimento d'arte cinematografico «tanto più che Novelli ha per sempre abbandonato la scena, e l'azione muta di Novelli non è meno efficace di quella parlata»: «Il Lavoratore», 17 febbraio 1915.

¹⁴¹ «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., ottobre 1914.

Tale episodio ci permette di introdurre il fenomeno della forte concorrenza tra le case di produzione cinematografica e, di conseguenza, tra i gestori di cinematografi cittadini: restando al caso dei *Promessi Sposi*, primo caso di diretta concorrenza tra due società torinesi, il pubblico disertò la proiezione della riduzione della Ambrosio, dopo aver assistito alla versione della Pasquali. Ma un eventuale contenzioso tra le due case sarebbe stato infruttuoso di fronte ai lauti guadagni che si ottenevano anche programmando le due versioni del film nella stessa giornata,¹⁴² tanto che anche a Trieste si verificarono parecchi casi (alcuni documentati nei successivi capitoli) di film sullo stesso soggetto che circolavano contemporaneamente: nel caso triestino, però, particolarità questa del tutto originale, il soggetto italiano era ripreso in una versione tedesca.

Nonostante gli studiosi triestini e la stampa del tempo indichino una brusca interruzione delle attività teatrali dopo il 28 giugno 1914, in realtà a Trieste la produzione successiva respira una forte cultura europea nei cartelloni del politeama Rossetti, del teatro-cinema Eden, del teatro-cinema Fenice e degli altri cinematografi aperti in città durante il conflitto.¹⁴³ Nel 1914 la città disponeva di sale con cabine di proiezione stabili e orchestre che potevano accompagnare i più grandi lungometraggi. Esemplificativa in tal senso risulta la proiezione al cine-teatro Eden di via Acquedotto 35 (*Tav. 2.1, n. 2*), in prossimità della Pasqua del 1914, del film *La passione di N.S. Gesù Cristo*, della casa Pathè, lungometraggio di quadri viventi di due ore, accompagnato dall'orchestra dello stesso teatro diretta dal maestro Müller, che eseguì brani dell'opera wagneriana *Parsifal* e accompagnò il canto delle tre *Ave Maria* di Schubert, di Mozart e di Gounoud.¹⁴⁴ Questa edizione parigina con 1.250 m di colori, era comparsa già nel 1908 al teatro Filodrammatico, con un tale successo da rimanere in cartellone per due settimane.¹⁴⁵ Di questo film furono riedite diverse versioni, tra cui quella triestina a colori del dicembre 1915 al Teatro-Cine Familiare di via Acquedotto 24 (*Tavv. 1 e 2, n. 4*), presentata come «film mistica» e accompagnata da altri brani aggiunti, quali il *Regina coeli* del defunto maestro Rota (che poi non si fece per indisposizione del cantante), la *Marcia funebre*, il quinto *Notturmo* di Chopin, la *Pregghiera* e *La canzone piangente* di Tirindelli. Il film fu annunciato non solo come un evento artistico, ma anche religioso, poiché il

¹⁴² Sul caso si veda Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1913, seconda parte, pp. 166-169.

¹⁴³ Tra l'inizio del conflitto e il 24 maggio del 1915 il cinematografo non rispecchiava la pressione politica tra i paesi belligeranti, nonostante il divieto di importazione di pellicole dei paesi nemici: Vittorio Martinelli, *Il cinema italiano in armi*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli 1991, pp. 35-42. Per la cinematografia triestina fino al 1914 rimane fondamentale la consultazione del volume di Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, Gemona, La Cineteca del Friuli 1995.

¹⁴⁴ «Il 1914 a Trieste e nel mondo». Raccolta cit., seconda puntata, aprile 1914. Il cinema ottenne il suo primo riconoscimento dal Vaticano nel 1897: papa Leone XIII dalla sua elegante carrozza accennava un saluto verso la macchina da presa; furono i fratelli Lumière nel 1897 a filmare una prima ricostruzione della Passione di Cristo, a cui fecero seguito molte edizioni concorrenziali americane, da quella di Richard Hollaman in poi, fino alla più nota versione di Victorin Jasset del 1906 basata su alcuni acquerelli che James Tissot aveva realizzato durante un viaggio in Palestina: *Il cinema. Grande storia illustrata (The Movie)*, Londra 1983), IX, Novara, De Agostini 1983, p. 92

¹⁴⁵ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., p. 68.

cinematografo si proponeva di celebrare la festività pasquale, come un tempio laico di una nuova sacralità urbana legittimata dalle condizioni belliche, invitando il pubblico tramite la stampa «ad ammirare l'artistico addobbo della sala d'aspetto nella giornata di domenica 19 dicembre. La sala sarà aperta al pubblico dalle 10 ore ant. sino alle 12 ore merid. e poi tutto il dopopranzo».¹⁴⁶

2. La vertiginosa ascesa dei cinematografi a Trieste: un approccio comparativo

La crescita di cabine cinematografiche stabili all'interno dei teatri dava il via al tramonto dell'epoca della cinematografia ambulante, anche se la licenza rilasciata ai gestori era valida tanto per i cinematografi fissi quanto per quelli ambulanti. L'*Ordinanza* ministeriale sui cinematografi del 1912, emanata dal Ministero degli Interni di Vienna, tentava di regolamentare questa nuova forma di spettacolo che si stava diffondendo rapidamente, richiamando affluenze di pubblico ben più massicce e popolari di quelle registrate durante le stagioni teatrali. Se pensiamo che la precedente normativa austriaca per la regolamentazione dei teatri risaliva al 1889, con quest'ordinanza il governo dimostrava una particolare attenzione verso gli sviluppi di quest'industria, in piena ascesa sul mercato.¹⁴⁷

La sala cinematografica, secondo tale provvedimento, doveva rispondere alle norme di sicurezza previste per poter essere approvata dall'autorità locale di polizia (art. 6). L'esercizio inoltre non poteva essere appaltato e poteva essere condotto da un «gerente», cioè un sostituto, solo su approvazione dell'autorità (art. 8). L'operatore di proiezione doveva essere munito di una speciale abilitazione concessa dalla stessa autorità politica provinciale, cioè la Luogotenenza di Trieste (art. 9), che ne attestava anche l'integrità fisica e morale (art. 10). Fanciulli e giovani sotto i 16 anni non potevano essere impiegati nell'esercizio, pratica alla quale, invece, a Trieste si derogava frequentemente, come dimostrano le irregolarità riscontrate durante il sopralluogo nei cinematografi effettuato nel 1916.¹⁴⁸

Tali interventi sembrano particolarmente capillari e restrittivi se paragonati alle clausole imposte dalla coeva normativa italiana: la *Circolare* del 20 febbraio 1913, emanata dal Ministero dell'Interno e che coordinava la normativa preesistente in materia, oltre a prevedere l'obbligatoria censura preventiva, stabiliva il divieto di proiezioni se contrarie al buon costume, alla decenza pubblica (per la riproduzione di scene lascive o di crudeltà), all'onore, alla reputazione nazionale,

¹⁴⁶ «Il Lavoratore», 20-22 dicembre 1915.

¹⁴⁷ A Trieste in tutti i casi ci si atteneva all'art. 3 della legge 12 marzo 1889 n. 10.

¹⁴⁸ Si veda il cap. III, par. 4.

all'ordine pubblico, ai rapporti internazionali, al decoro delle pubbliche autorità o degli agenti della forza pubblica.¹⁴⁹ Nel caso di Milano tali timori, nell'ottica di una parentela storica con Trieste, erano giustificati dal perdurante diffuso sentimento antiaustriaco di matrice risorgimentale, come sottolinea Irene Piazzoni.¹⁵⁰ In realtà Vienna tentava sì di controllare un'arma potente di comunicazione, ma non vi si opponeva. Anzi; il governo intendeva favorire i neonati cinematografi, attirandosi in tal modo le proteste degli impresari teatrali, che vedevano disertare le loro serate di opera e di operetta. Il Ministero degli interni, pur salvaguardando il visto di censura a cui dovevano essere sottoposte le pellicole, incentivava la diffusione delle cabine di proiezione nelle sale teatrali, adatte ad essere strumentalizzate ai fini della propaganda bellica, oltre ad essere fonti di consistenti entrate tributarie. Nel 1913 il governo intervenne sul conferimento delle concessioni cinematografiche, imputando le perdite economiche dei locali non alla crescente invasione del cinematografo nei teatri, ma piuttosto alla concorrenza dei film stranieri, colpevoli di penalizzare l'industria produttiva interna. Anzi, sottolinea il documento ministeriale, il cinema era visto come un fattore importante nello sviluppo culturale del popolo.¹⁵¹ Se con la radio, negli anni Venti, i regimi totalitari potevano entrare nelle case, durante il primo conflitto bisognava stanare una popolazione afflitta per indurla ad assistere ai cinegiornali di propaganda bellica: e i drammi cinematografici, o le commedie sentimentali o comiche in pellicola, erano sicuramente dei validi strumenti per attirare un numeroso pubblico. Dunque, il Ministero non poteva che diventare complice dei proprietari e degli impresari delle sale, anche se il rischio da correre erano le dimostrazioni antiaustriache o le trasgressioni di gestori antagonisti.

A titolo comparativo a Breslavia, che era stata la terza residenza di Federico il Grande, su 520.000 abitanti vi erano 40 cinematografi, a Francoforte, grosso centro industriale prussiano, su 420.000 ve ne erano 40.¹⁵² A Vienna, nel 1916, esistevano 150 cinematografi, per una capienza totale di 45.952 persone, con una media di 306 posti a sedere;¹⁵³ un cinema medio offriva fino a 60 programmi all'anno, come a Trieste (almeno uno a settimana), e il pubblico viennese dimostrava una vera fame di film.¹⁵⁴ Che questo *business* fosse una notevole fonte di incasso lo ricaviamo dai

¹⁴⁹ Da un colloquio con l'avvocato Giuseppe Guadagnini, membro della commissione d'appello alla revisione cinematografica del Ministero dell'Interno, riportato in Massimo Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo 1987, p. 189.

¹⁵⁰ Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano* cit., p. 314.

¹⁵¹ ÖSAW, *k.k.Ministerium* (cancellato e sostituito da *Kanzamt* a matita) *des Innern*, 7 nov 1918, *Bogen z. 7935/1913, Johannstrauss Theater*.

¹⁵² «Kinema», 1, 1914, *Statistiche del 1913*. «Kinema» (1911-1919) è la prima rivista svizzera, che aveva sede a Zurigo, dedicata al cinema. E' stata digitalizzata in <http://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=kin-001:1914:4#58>. Sulla cinematografia a Zurigo si veda Mattia Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, Pisa, ETS 2017, pp. 84 sgg.

¹⁵³ «Kinemographische Rundschau», 16 aprile 1916.

¹⁵⁴ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 99 (per un tipico programma viennese, p. 101).

giornali dell'epoca: il «Kinematographische Rundschau» riporta l'introito statale delle tasse sui cinematografi fino al 1913:

1911: 607 corone; 1912: 1511 corone; 1913 : 2707 corone¹⁵⁵

La parte ungherese della Monarchia, esclusa Budapest, era carente di sale cinematografiche. La medesima fonte a stampa riporta che, fino al 1914, su 118 città vi erano in totale 268 cinematografi; Budapest, invece, faceva eccezione con i suoi 92 cinematografi su 970.000 abitanti, in cui si potevano contare fino a 26.332 posti a sedere; a Fiume su 50.000 abitanti, circa 3000 posti. In altri termini: a Budapest vi era un posto su 36 abitanti, a Fiume uno ogni 16,¹⁵⁶ a Trieste uno ogni 9. La trentina di sale cittadine, tra cinematografi e *Theater-Kino-Variété*, pongono dunque Trieste all'avanguardia dei più grandi centri dello spettacolo, anche italiani: Milano, capitale italiana dello spettacolo, aveva 44 cinematografi, con una capienza di circa 20.000 persone, su una popolazione che, nel 1917, contava 650.000 unità.¹⁵⁷ Per materializzare meglio la fortuna finanziaria rappresentata dal cinema, sia per lo stato che per i proprietari e gli impresari triestini, si possono confrontare le cifre soprariportate con quelle registrate a Trieste nel biennio 1914-15, quando, come costantemente riportato sulla stampa quotidiana, i cine-teatri erano seralmente gremiti. Possiamo quantificare un incasso medio giornaliero, considerando che generalmente i prezzi dei biglietti variavano mediamente da 10-20 centesimi per bambini e militari fino a 1-1,30 corone per le poltroncine: da un'indagine statistica condotta sui posti a sedere disponibili a Trieste ho calcolato approssimativamente che, fra i circa 5500 posti totali dei teatri Rossetti, Fenice ed Eden, e i 100-400 posti di ogni cinematografo cittadino, ogni sera 10.000-13.000 persone frequentavano questi locali, su una popolazione che nel 1917 era ridotta a 180.000 persone: una situazione paragonabile a quella della Francia del 1789, quando i teatri parigini offrivano tra i 12.500 e i 13.000 posti.¹⁵⁸ Riporto di seguito alcuni dati del cine-teatro Fenice per esemplificare l'incasso serale fornito dagli spettacoli di cine-varietà (i cui tetti massimi venivano raggiunti ovviamente nei giorni festivi):¹⁵⁹

¹⁵⁵ «Kinematographische Rundschau», 16 aprile 1916.

¹⁵⁶ «Kinematographische Rundschau», 2 aprile 1916, *Ungarische Kinostatistik*.

¹⁵⁷ Roma contava 15 teatri e più di 50 cinema, oltre ad altre sale di intrattenimento; a Milano, inoltre, oltre alla Scala e al Conservatorio, si affiancavano 18 sale per spettacoli lirici, di prosa e varietà per un totale di circa 23.000 posti disponibili: cfr. Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano* cit., p. 312; cfr. anche Teresa Bertilotti, *Ad altezza d'occhio: dispositivi visuali e sguardi sul nemico*, in Tullia Catalan (a cura di), *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima guerra mondiale*, Roma, Viella 2015, pp. 131-149: 132-133.

¹⁵⁸ I dati calcolati da Martin de Rougemont sono riportati in Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 26-27.

¹⁵⁹ CMTTs «Carlo Schmidl», Scatola Teatro Fenice *borderreau* 1911-1914, *borderau* n. 26, 25.12 1913-24.12.1914. Purtroppo non esistono i *borderaux* teatrali degli anni successivi al 1914.

IMPRESA E PROGRAMMA	TIPOLOGIA DEI BIGLIETTI	AFFLUENZA E INCASSI
Impresa Giuseppe Caris & C. dal 27 febbraio 1914 al 8 aprile 1914 , rappresentazioni diurne: (<i>Cleopatra, Tigre umana, Cine varietà</i>)	Ingresso platea e gradinata 1,20 Ingresso militari e ragazzi 0,80 Ingresso per impiegati 0,96 Ingresso alla galleria 0,60 Poltroncine 1,20 Ragazzi loggione 0,40 (con oscillazioni in discesa giornaliera) sui prezzi unitari	Affluenza media giornaliera di 4-500 persone per i film e 1000 per cine-varietà (punta di 4571 domeniche): domenica 15.3: incasso di 1935 corone; giovedì 19.3: 2965 biglietti domenica 22.3: 6799 biglietti incasso di 2901 cor; mercoledì 25.3: 4452 biglietti Incasso lordo medio di 2000 corone ¹⁶⁰

Per capire meglio la portata sociale di questo fenomeno e del crescente bisogno di consumo culturale, in questi anni di privazioni, basti comparare il prezzo di un biglietto con un chilo di pane che, nel marzo 1915, costava 0,65 centesimi.¹⁶¹ I dati sopra elencati smentiscono, inoltre, la supposizione che si andasse al cine-varietà, invece che a teatro, solo perché i prezzi erano più bassi rispetto alla prosa o alla lirica: infatti, l'affluenza media giornaliera per il cine-varietà raggiunse la punta di 6799 biglietti venduti nella domenica del 22 marzo, con un incasso di 2091 corone, dati mantenuti in tutte le domeniche di quella stagione. In quella domenica furono venduti 2350 biglietti solo per gli ingressi alla platea e alle gradinate, che erano i più costosi (0,50 centesimi). Molto più bassa fu l'affluenza riservata alla stagione immediatamente successiva di aprile-maggio, in cui agì la Compagnia viennese di Paul Guttman (Paul Guttman, Steffi Sari ed Erna Bijaco): nella domenica inaugurale l'impresa registrò solo 1105 biglietti venduti per un incasso di 1520 corone.¹⁶²

Non si può certo dire, dunque, che il cine-varietà fosse il genere 'minore' nelle preferenze del pubblico triestino rispetto all'operetta viennese; e nemmeno che fosse più frequentato in quanto più economico. Anche durante il conflitto le cose non cambiarono: risulta chiarificativo quanto emerge da una *Statistica* riportata nella storia (dattiloscritta) del teatro Fenice, redatta dal suo direttore e impresario Theodor Hermannstorfer e conservata al Civico museo teatrale Carlo

¹⁶⁰ CMTTs «Carlo Schmidl», borderau n. 26 cit.

¹⁶¹ Sulla situazione alimentare si veda Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918* cit, pp. 23-24.

¹⁶² CMTTs «Carlo Schmidl», borderau n. 26, cit.

Schmidl.¹⁶³ Nel 1929, in occasione dei cinquant'anni di vita del teatro, vennero riportati i dati della frequenza di pubblico a partire dalla sua fondazione, avvenuta nel 1879, sia degli spettacoli teatrali che di quelli cinematografici: i numeri delle prime rappresentazioni avvenute in quei cinquant'anni non lasciano dubbi sulle preferenze dell'uditorio pagante, tenuto conto della più breve esistenza della cinematografia rispetto agli altri generi spettacolari:

Su un totale di 14.984 giorni:

Cinema e Cine-Varietà:	5.252
Operette:	3.184 (68 stagioni)
Prosa:	2.578 (127 stagioni)
Circo equestre:	1.574 (42 stagioni)
Spettacoli variati:	916
Opere:	791 (40 stagioni)
Concerti, conferenze e balli:	521
Marionette, fantocci e simile:	368 ¹⁶⁴

Hermannstorfer procede nella sua analisi statistica con un calcolo sui biglietti venduti, senza registrare però quelli «portoghesi»:

Domenica 23 gennaio 1916 fu scritto il bordereau n. 10.000 [non più esistente]

Vi furono in totale 14.984 giorni di attività del teatro (in 50 anni). I paganti furono 20.788.900, con una media annua di 415.654

Ma è proprio nella considerazione successiva che Hermannstorfer ci fornisce l'eloquente dimostrazione della straordinaria fioritura cinematografica a Trieste:

Ma se il teatro avesse lavorato tutti i 50 anni con spettacoli soltanto teatrali la cifra raggiunta non avrebbe raggiunto che la metà di quella sopraesposta.

Nel mentre se in tutti i 50 anni si fossero dati spettacoli cinematografici coi suoi 4-5 programmi giornalieri, la frequentazione registrerebbe oltre 50.000.000 di persone.

Basterà accennare al bordereau di domenica 4 aprile 1915 [il mese delle dimostrazioni popolari per la mancanza di pane] che registra circa 9.000 biglietti con 6 programmi di cine-varietà.

Nei primi 35 anni, quando il cine non aveva ancora messo radici, la frequentazione si riduce a 6.414.000 con una media annua di 185.000, mentre negli ultimi 15 anni, quasi esclusivamente dedicati al cine-varietà, furono venduti 14.374.900 biglietti con una frequentazione media annua di 958.500.¹⁶⁵

Dagli ultimi dati sopra forniti, bisogna trarne la seguente considerazione. La sproporzione della frequenza del pubblico tra cinematografi e teatri era un fenomeno comune alle grandi capitali. Nel 1913 a Berlino, in cui si contavano circa 300 cinematografi su tre milioni di abitanti, i

¹⁶³ CMTTs «Carlo Schmidl», Theodor Hermannstorfer, *Storia del Teatro Fenice di Trieste nei primi 50 anni di sua esistenza, 1879-1929*, dattiloscritto, con dedica autografa a Teodoro Costantini, commissario del teatro Comunale G. Verdi (scatolone 10, teatro e sala Fenice).

¹⁶⁴ La fonte di Hermannstorfer viene integrata con i dati riportati in ASTs, Fondo Attilio Gentile, Serie 6, b. IV, fasc. 857, «Giornale di Trieste», mercoledì 10 febbraio 1954.

¹⁶⁵ «Carlo Schmidl», Theodor Hermannstorfer, *Storia del Teatro Fenice cit.*

frequentatori dei teatri costituivano una media giornaliera di 47.430 persone, mentre quella dei cinematografi e dei music-hall arrivavano a 120.000.¹⁶⁶ E, al confronto, il *gap* del cinema-teatro Fenice risulta addirittura quintuplo, con una media annua di 185.000 frequentatori di teatri (506 giornalieri) contro 958.500 di cine-varietà (2.626 giornalieri).¹⁶⁷

2.1 Problematiche edilizie e aspetti normativi

A Trieste, come altrove, nel volgere di pochissimi anni, tra il 1910 e il 1915, il proiettore, affrancatosi dai baracconi ambulanti, entra fisicamente nei teatri, conquistando un proprio spazio nei locali, nei programmi e sulla stampa, in anni in cui il lungometraggio era diventato ormai abituale, grazie anche ai prestiti dai romanzi, soprattutto francesi, e dalla letteratura seriale. L'aumento del numero di cabine cinematografiche in muratura all'interno dei teatri, fenomeno che decretava la stabilizzazione istituzionale di un nuovo genere, anche se ancora privo di un proprio statuto estetico, trainava al suo seguito un'altra guerra inedita, quella della concorrenza tra cinematografi, che aveva come baionetta il bisogno del pubblico di astrarsi dalla tragica realtà. E a distrarsi erano soprattutto le donne, quell'«universo femminile ormai in movimento», secondo la definizione di Mario Isnenghi, che nelle dive proiettava le aspirazioni di conquista dei propri diritti (per quelli politici, in Austria, le donne non dovranno aspettare molto). Alcune attrici in Italia, come Giacinta Pezzana e Gualberta Adelaide Beccari, testimonieranno con la loro opera il proprio credo di femministe militanti.¹⁶⁸

La conseguenza più evidente dell'invasione del cinematografo nel teatro fu la nuova articolazione del programma delle serate, che iniziavano dalle 3 o dalle 4 del pomeriggio, con il programma di cine-varietà, e proseguivano fino a notte inoltrata con il programma lirico, costituito da operette o singoli atti di opere, ma anche da opere intere, grazie ad impresari capaci. L'esigenza di dotare i teatri di una cabina cinematografica era avvertita come ormai necessaria nel 1912, tanto da indurre il direttore del teatro Fenice ad inoltrare la richiesta alla Luogotenenza, argomentando che «il cinematografo ha invaso largamente il campo teatrale, è indispensabile per l'esistenza di un

¹⁶⁶ ACMVe, «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», Napoli, VII, 258, 15 novembre 1913.

¹⁶⁷ Ibid..

¹⁶⁸ Giacinta Pezzana, repubblicana militante, nel 1915 interpretò il ruolo di protagonista nell'unico suo film *Teresa Raquin*, tratto dall'omonimo lavoro di Zola, diretto da Nino Martoglio, ma rappresentato a Trieste, al cinematografo Edison, come spesso accadeva, nell'edizione tedesca interpretata da Maria Carmi: in «Il Lavoratore», 1 settembre 1917. Gualberta Beccari collaborava con il giornale «La Donna», bandiera del proto-femminismo: cfr. Mario Isnenghi, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 223, 225 e 247.

teatro di avere anch'esso la possibilità di sfruttare le produzioni cinematografiche».¹⁶⁹ L'anno in cui ebbero inizio le proiezioni stabili nei teatri fu il 1913, quando vennero completati i lavori di costruzione delle relative cabine di proiezione al Teatro Cine Ideal, al Politeama Rossetti, al Teatro Fenice e al Teatro Eden.¹⁷⁰ I locali vennero ricavati, secondo la normativa, da un muro di intercapedine dei piani superiori; si trattava perlopiù di strutture semplici e funzionali alle serate miste di cine-varietà. Al teatro Eden (Filodrammatico fino al 1908), i disegni di progettazione di una cabina cinematografica, ricavata dalla balconata del teatro al primo piano, risalgono al 1911 (*Foto n. 1*).¹⁷¹

Diverso era caso del Teatro Cine Ideal, posto tra la via S. Antonio (oggi via Dante) e la via S. Caterina (*Tav. I, n. 24*): la cabina, di cui si conservano all'Archivio di Stato di Trieste i progetti degli architetti Ruggero e Arduino Berlam, venne ricavata da un adattamento degli ambienti ospitati nel palazzo della R.A.S (*Foto nn. 2 e 3*).¹⁷² «Il Lavoratore» del 6 dicembre 1913 ne annunciava l'apertura al pubblico, che vi poteva ammirare «le decorazioni di artisti e industriali triestini (Lucano, Fiumani, Florit, Levi, Pirovano, Level). Così questo cine, oltre ad essere un ritrovo, particolarmente comodo ed elegante, è una bella opera d'arte e del lavoro triestini».¹⁷³ La piantina del cinema riproduce anche una «loggia per l'orchestra», a conferma del fatto che le orchestre si andavano connotando sempre più come elementi strutturali delle sale cinematografiche triestine. Anche il cinema Edison di Rebez e Caris poteva vantare una sede di pregio, il Palazzo Vianello, in piazza Caserma (attuale Oberdan), progettato ancora da Ruggero Berlam.¹⁷⁴

Ma tale trasformazione edilizia degli ambienti teatrali, fenomeno di portata mondiale, con il conseguente aumento della capienza, doveva fare i conti con le norme di sicurezza, che facevano lievitare notevolmente i costi, soprattutto per la cosiddetta «spalmatura», l'obbligo, cioè, per l'impresario di impregnare le scenografie (di tela o di carta) di sostanze ignifughe. La *Theaterarbeitskommission* si trovò spesso a dover rispondere alle lamentele delle compagnie,

¹⁶⁹ ASTs LGT AG, b. 2426, fasc. 197, 1912.

¹⁷⁰ Già nel 1903 Gisella Perme chiedeva alla Luogotenenza di posizionare nell'atrio del Politeama Rossetti un cinematografo: ASTs LGT AG, b. 2425, fasc. 80, Politeama Rossetti, richiesta dell'8 luglio 1903.. Nel 1911 il cinematografo al teatro Eden viene collaudato: AGCTs, Mag. Civ., Sez. I, pr. n. 722, 1910 (n.c.v. 3280-3281) e per il collaudo del cinematografo al teatro Fenice pr. n. 1395, 1911 (n.c.v. 3308) e ASTs, b. 2425, fasc. 95. Per il collaudo del cinematografo al Fenice del 26 giugno 1913: ASTS AG, b. 2426, fasc. 197, 122b. Il collaudo del cinematografo al Rossetti avvenne invece nel 1914: ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 80, 122b.

¹⁷¹ Il 22 marzo 1911 David Windspach chiede alla Luogotenenza l'autorizzazione alla costruzione di una cabina cinematografica allegando i relativi progetti. Dirigente del lavoro era l'ingegnere Francesco Buttoraz, costruttore edile autorizzato. La licenza risale al marzo 1912: LGT AG, b. 2425, fasc. 95.

¹⁷² Poi Teatro Italia nel 1919. Nel 1916 l'antisala accoglie il ciclo delle maschere del pittore Vito Timmel. I due celebri architetti Berlam (padre e figlio) non erano alle prime armi nella progettazione di locali di spettacolo, poiché il teatro Fenice venne da loro progettato sulle ceneri del teatro Mauroner, incendiato nel 27 maggio 1876. «Il Lavoratore», 6 dicembre 1913.

¹⁷³ LGT AG, b. 2427, fasc. 255. Piero Lucano a Trieste aveva già decorato importanti edifici come la Sinagoga e la Pescheria Centrale; nel 1916 l'antisala accoglierà il ciclo delle maschere di Vito Timmel.

¹⁷⁴ Armando Halupca, Leone Veronese, *Trieste nascosta* cit., p. 287.

rivolte direttamente o per il tramite del Magistrato civico, riguardanti l'obbligo di 'spalmare' gli scenari sia di tela che di carta, obbligo che, mentre in Italia veniva disatteso, era invece rispettato nelle principali piazze europee.¹⁷⁵ In alcune città italiane poi, come Firenze, Torino, Napoli, Palermo, Livorno, Messina e Catania non vigeva alcuna disposizione in merito: un documento sull'argomento precisa, ad ulteriore conferma dell'importanza che rivestivano i teatri triestini per le compagnie italiane, che «nei teatri locali le rappresentazioni di prosa vengono, salvo rare eccezioni, offerte esclusivamente da compagnie che fanno il giro artistico nel vicino Regno».¹⁷⁶ Dunque, le autorità locali richiedevano il rigoroso rispetto delle regole sulla sicurezza; e, nonostante ciò, le compagnie italiane di prosa erano, come vedremo, annualmente presenti. Inoltre, per contrastare il consueto sovraffollamento nelle balconate, le autorità stabilirono il numero delle uscite di sicurezza e il deflusso nei corridoi e negli atri.¹⁷⁷

Il caso del teatro Fenice risulta in tal senso rappresentativo di tutti gli altri *Theater-Kino-Variété*. Nel 1911 ebbero inizio i lavori di rinnovo, durante i quali la Direzione di Polizia, a cui spettava la sorveglianza sull'ordine pubblico, sentito il parere della «Commissione per la sicurezza nei teatri» (che riferiva alla Luogotenenza), trovò inadeguata la capienza massima del numero di spettatori, fissata precedentemente in 2150 persone, e ne impose una riduzione in ogni settore del teatro.¹⁷⁸ Questo, tradotto in termini finanziari, significava ovviamente una perdita finanziaria per l'impresa e per la direzione, mentre viceversa rimanevano invariate le tasse e le imposte dovute. Ecco perché nel maggio del 1911 il proprietario e direttore del teatro, Theodor Hermannstorfer, chiese alla Luogotenenza «di poter dare un corso di produzioni cinematografiche ed eventualmente produzioni di varietà con l'impresa Giovanni Rebez» e, nel luglio successivo, di poter ampliare il teatro «per venir incontro all'aumentata popolazione che lo frequenta, data la sua missione educativa e civile».¹⁷⁹ Il proprietario Hermannstorfer riuscì ad ottenere l'aumento del numero delle gradinate, con un ordine in più di palchi. Inoltre nel 1912 iniziarono i lavori di adeguamento, anche del sipario che, per rispondere alle norme antincendio, doveva avere la parte superiore in amiantotessuto e la parte inferiore in lamierino ondulato. Il parere della Commissione teatrale era decisivo per la concessione dell'autorizzazione finale da parte della Luogotenenza, cui spettava anche il collaudo.¹⁸⁰ Tuttavia la composizione mista della Commissione, tra uffici militari e municipali, è interpretabile come tendenza ricorsiva dell'autorità luogotenenziale in tutti i settori gestiti

¹⁷⁵ ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 856, 1906, *Theaterarbeitskommission Sitzungen*.

¹⁷⁶ Ivi, *Rapporto* del Magistrato Civico, 6 marzo 1906.

¹⁷⁷ Ivi, *Protocollo* della seduta del 17 dicembre 1906.

¹⁷⁸ ASTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 122 b, Teatro Fenice, pr. 277/1911 La Commissione teatrale era costituita da 4 rappresentanti: uno della Luogotenenza, uno del Magistrato civico, uno dei Vigili del fuoco e un perito edile nominato dalla Luogotenenza.

¹⁷⁹ Ivi, fasc. 277/1911 cit., 8 maggio 1911 e istanza del 20 luglio 1911.

¹⁸⁰ Per l'istruttoria dei lavori di adeguamento al teatro Fenice si veda LGT AG, b. 2426, fasc. 197 cit., 20 febbraio 1912.

dall'amministrazione e dalla burocrazia statale asburgica: mantenere, cioè, formalmente, nei procedimenti avviati la rappresentanza degli uffici sia militari che civili, ma depauperare, nella pratica, i rappresentanti civili (cioè il Magistrato civico) della loro autorità decisionale.¹⁸¹ Quanto imposto al teatro Fenice valeva, ovviamente anche per gli altri teatri, nei quali l'attenzione al rispetto della sicurezza doveva contrastare la consueta pratica di accalcare platee, gradinate e loggioni ben oltre la capienza prevista.¹⁸²

Il ruolo delle autorità non si limitava alla materia sulla sicurezza: avendo capito che gli spettacoli erano una preziosa risorsa per la propaganda bellica, estesero il loro controllo soprattutto nella destinazione delle entrate finanziarie, spesso ingenti, che le sale garantivano: questo si verificava in occasione, in particolare, di celebrazioni di battaglie vittoriose, in cui i prezzi venivano «ribassati», oppure di spettacoli/concerti di beneficenza a favore di vedove e orfani di caduti in guerra o a favore della Crocerossa. Esse intervenivano, infine, per dirimere controversie di concorrenza, per vigilare sulla morale pubblica e per garantire una conduzione in linea con la posizione politico-militare ufficiale. La beneficenza fu, insomma, un grosso *business* per la guerra della monarchia austro-ungarica, specialmente dal 1916 (come vedremo).

Molte associazioni e organizzazioni inoltrarono in quegli anni la richiesta di poter allestire proiezioni cinematografiche. È il caso, ad esempio, del Consorzio delle Sedi riunite delle Organizzazioni Operaie, che chiese di poter costruire una cabina per le proiezioni cinematografiche nella propria sede in via Madonnina 15 (*Tav. 1, L.*).¹⁸³ In questa via, nel 1916, Angelo Curiel aprì un proprio *Theater-Kino-Variété*, molto frequentato negli anni di guerra, denominato Armonia, erede del cinematografo Eden di Vittorio Pollak (*Tavv. 1 e 2.2, nn. 14 e 15*, da non confondere con Teatro-Cinema Eden di via Acquedotto).¹⁸⁴ Ma ottenere la cosiddetta «licenza d'industria», concessa dall'autorità politica provinciale del territorio amministrativo di appartenenza, non era semplice, anche perché l'*Ordinanza* sui cinematografi (sopra menzionata) disciplinava il numero delle sale tenendo conto «del bisogno di aumentarli, delle condizioni locali, nonché degli scopi ai quali vuolsi devolvere il reddito dell'esercizio».¹⁸⁵ Il primo motivo di diniego del conferimento della licenza era «la fidejussione necessaria per l'esercizio»: indice inequivocabile degli ampi poteri

¹⁸¹ Nel 1912 i componenti della Commissione erano i sigg.ri ing. Catone Romano e Junowicz della Luogotenenza, Ugo Boccasini direttore dell'Ufficio tecnico municipale e Giovanni Pauli comandante VVFF: *ibid.*

¹⁸² Teatri Verdi, Rossetti, Fenice, Filodrammatico, Goldoni: per la sicurezza personale in caso d'incendio la Direzione di Polizia già nel 1904 disponeva che «il *numerus clausus* degli spettatori deve venir severamente osservato, pertanto tutti i biglietti avranno un numero progressivo, il distintivo ai “guardiani del teatro”, le vie e le scale sgombrare (con apposita segnaletica) nonché un numero sufficiente di “personale di servizio” (addetti), entrambi i servizi devono invece essere forniti dalla Direzione dei Teatri e devono collaborare con i guardiani del teatro. Gli ispettori di pubblica sicurezza vigileranno sull'osservanza di tali disposizioni»: ASTs, LGT AG, b. 1184, fasc. 38/31, teatro Fenice.

¹⁸³ ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 676, 1913, 24 aprile 1913

¹⁸⁴ ASTs, LGT AG, busta 2420, fasc. 615, pr 872, 27 luglio 1912. Dati riportati nella *Guida Generale* cit., 1912 e 1914.

¹⁸⁵ *Ordinanza del 1912* cit., art. 5.

discrezionali concessi alla Polizia nei riguardi dei proprietari e impresari dei *Theater-Kino-Variété*.¹⁸⁶

Il cinematografo assunse valenza prioritaria nella progettazione edilizia dei nuovi teatri: è quanto accadde al Teatro Filodrammatico di via degli Artisti, pregiata sede delle compagnie di prosa e lirica fino al 1913 e poi chiuso dalle autorità per motivi di sicurezza e di staticità (e riaperto nel dopoguerra). Nelle more della sua ricostruzione era previsto, secondo le parole del procuratore del proprietario sig. Ganzoni, un «teatro che non dovrà più servire a spettacoli di prosa e lirici, ma soltanto a spettacoli cinematografici inframmezzati da numeri di varietà, a scena fissa. E per questo non occorre il decreto del Ministero, ma solo il giudizio di una Commissione mista [quella teatrale: NdA] per il nullaosta». ¹⁸⁷

Le direttive emanate dal governo di Vienna avevano una ricaduta locale, nei diversi distretti, a seconda dei comportamenti e delle necessità delle situazioni contingenti. La felice proliferazione delle sale del divertimento a Trieste godeva dei benefici di una favorevole disposizione del Ministero verso i proprietari di licenza in genere (i «*Lizenzinhaber*»), che avevano acquisito un riconosciuto *status* professionale in quanto *stakeholders* degli interessi economici del governo. Un atto ministeriale del 7 novembre del 1914 attesta chiaramente che «i proprietari di licenza [di produzioni] non devono essere considerati, come una volta, quali destinatari di licenze date in elemosina. Infatti oggi essi hanno investito grossi capitali in queste imprese, sono grandi impresari e in considerazione dell'importanza della loro economia popolare come datori di lavoro, contribuenti, ecc., sono degni di una corrispettiva considerazione». ¹⁸⁸ Per contribuire ad un miglioramento della dannosa concorrenza dei *Kinotheater*, lamentata dai proprietari/direttori delle sale di spettacolo («*Schausteller*»), il Ministero decise di istituire una apposita *Verband Österreichischer Theaterdirektoren* a cui far pervenire le varie istanze e lamentele. Inoltre nel 1912 aveva avviato un'indagine conoscitiva che aveva confermato l'avvenuta predilezione di un ampio pubblico per il cinematografo, di fronte alla quale l'amministrazione statale, dunque, non aveva nessun motivo per assumere una posizione nella battaglia concorrenziale tra teatri e cinematografi. ¹⁸⁹ Il *Promemoria* dell'istituita Associazione, del 4 marzo 1913, ritorna sul *leit motiv* della difesa degli interessi dei teatri austriaci contro la presenza degli artisti e delle produzioni estere, proponendo che l'Austria adotti la legislazione della Germania, dove alle compagnie straniere veniva richiesto il versamento

¹⁸⁶ Ivi, art. 7.

¹⁸⁷ «Il Lavoratore», 13 aprile 1916, articolo di Ferdinando Arnerytsch, costruttore edile concessionario, sullo sventramento del vecchio teatro in via degli Artisti.

¹⁸⁸ ÖSAW, Vienna, K.k. Ministerium des Innern, *Produktionslizenzen. Erteilung von sg. Reichslizenz*, 7 novembre 1914 (TdA).

¹⁸⁹ ÖSAW, K.k. Ministerium des Innern, 7935-1913, *Departement VIII, Verband Österreichischer Theaterdirektoren; Vorführungsaktion der Theaterunternehmungen* (indagine avviata con *Ministerialverordnung* - ordinanza ministeriale - 18.IX.1912, RGL N.19), *Promemoria betr. Sanierungsaktion der Theaterunternehmungen*.

di una cauzione, come misura protezionistica verso la concorrenza.¹⁹⁰ Anche dalla Luogotenenza di Trieste arrivò un *Promemoria*, in cui si spiegava la particolare situazione del *Küstenland*, dove le gestioni erano di durata e organici variabili e dove solo il teatro comunale godeva di sovvenzioni statali; le maggiori spese di gestione, erano imputate per la maggior parte al capitolo sulla sicurezza e le delibere erano riservate alla riunione ordinaria annuale della Commissione per la sicurezza (che veniva convocata altrimenti solo per particolari modifiche edilizie o di impianti). Le altre tasse, invece, per i vigili del fuoco e i commissari di polizia, come per il personale, secondo le tariffe dei diversi municipi, erano sostenute dalle imprese teatrali («Theatergesellschaft») che erano nella maggioranza «reichsitalienisch».¹⁹¹ Inoltre, «in considerazione del carattere della popolazione locale» il servizio di polizia e di vigili del fuoco è assolutamente necessario, alludendo probabilmente con ciò alla presenza di un pubblico anche turbolento o, comunque, indisciplinato.¹⁹² Per quanto riguardava i reclami delle imprese teatrali avverso i cinematografi, la Luogotenenza riferiva al ministero che tali situazioni erano limitate solo alle zone di Monfalcone e di Pola, in quanto «il sistema teatrale predominante del *Küstenland* attutisce gli effetti dannosi di tale concorrenza» e che a Trieste i *Kinobesitzer* si lamentavano, casomai, della concorrenza degli spettacoli di varietà.¹⁹³ Dichiarazione, questa, confermata dal prosieguito di questo lavoro.

3 La dimensione urbana del *Musizieren*

È nel settore cameristico che Trieste occupava una solida tradizione musicale, a cominciare dalla mai tramontata tradizione concertistico-organizzativa del *Trio di Trieste* e dalle sue numerose formazioni strumentali il cui merito paterno va riconosciuto al *Quartetto triestino*.¹⁹⁴ La predilezione per il concerto da camera nasceva dalla tradizione del «*Musizieren*» delle famiglie borghesi, nei cui salotti entrava per il tramite delle trascrizioni pianistiche e delle varie riduzioni (preferite quelle per pianoforte e per mandolino).¹⁹⁵ Il consumo domestico di musica diventava collante della famiglia borghese, anche se in veste di conformismo autoreferenziale, alimentato dalla diffusione dell'istruzione musicale. Nel 1903 in via del Torrente 28 (oggi via Carducci 24), era stato aperto il Liceo musicale «G. Tartini» fondato da Filippo Manara, ma poi diretto dal

¹⁹⁰ Ivi, *Promemoria*, 4 marzo 1913 n. 7935.

¹⁹¹ «A Trieste la tassa per il fuoco è di 4 corone per il reparto di comando, 3 solo ogni vigile, il numero degli stessi varia per ogni teatro, così i costi per serata variano da 22 a 28 corone, a Gorizia 14 corone, ad Abbazia 6 corone, a Lovrana 8, a Capodistria da 8 a 12»: Ivi, *In Befolgung der Erlässe vom 15. April und 18. Juli 1913* (TdA).

¹⁹² *Promemoria* cit., 4 marzo 1913 n. 7935 (TdA).

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Si veda il recente volume di Massimo Favento (a cura di), *Quartetto Triestino: Gloria Fin de Siècle, Disgregazione bellica, Redenzione. Studi e Testimonianze*, Trieste, Lumen Harmonicum, 2016.

¹⁹⁵ Giampaolo de Ferra, *Dal musizieren al Trio di Trieste*, in Maria Giradi (a cura di), *Lungo il Novecento. La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti. Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903-2003*, Venezia, Marsilio 2003, pp. 97-100.

viennese Adolfo Skolek, musicista ritenuto più affidabile dalle autorità;¹⁹⁶ il Conservatorio vantava, tra gli archi, proprio il *Quartetto triestino*.¹⁹⁷ Un anno dopo un gruppo di professori fuoriusciti diede vita al Conservatorio musicale «G. Verdi», denominato «Conservatorio musicale di Trieste» (dal 1912 in via Palestrina 3) nel cui corpo docente figurava anche Olimpio Lovrich, impresario che ebbe, come vedremo, un ruolo chiave nella conduzione dei teatri Rossetti e Fenice per tutto il corso del conflitto;¹⁹⁸ il suo ruolo all'interno della società Orchestrale Triestina, che gestiva durante la guerra il politeama Rossetti, si qualificava ulteriormente dal fatto che fosse suonatore di corno.¹⁹⁹ Il direttore di questo secondo Conservatorio di via Palestrina era Gialdino Gialdini, che riparò nel Regno nel 1915 insieme a numerosi altri docenti, mentre Antonio Zampieri, fratello dell'irredentista direttore dell'«Indipendente» Riccardo, lo sostituì come «direttore gerente» negli anni di guerra, sotto la stretta vigilanza della polizia. Molti musicisti si formavano, inoltre, anche al «Liceo musicale-Autorizzata scuola di violino di Arturo Vram», nella quale si seguiva il metodo di Otokar Ševčík (ancora oggi banco di prova per i giovani studenti di Conservatorio): la frequentarono il noto violinista triestino Cesare Barison, ma anche uno scrittore come Italo Svevo, appassionato del violino, strumento che, come annota Vito Levi, era «lo strumento solista prediletto dalla folla».²⁰⁰ E in questa «folla» troviamo ancora Silvio Benco, Umberto Saba e Carlo Stuparich, ai quali possiamo aggiungere l'«eclettismo musicale» di Joyce, che Svevo ritrae nei suoi scritti.²⁰¹ Grande sostenitore del colto dilettantismo musicale, Svevo, critico sul giornale filoirredentista «L'Indipendente»,

¹⁹⁶ «Conservatorio Giuseppe Tartini. Via del Torrente n. 24 [oggi Carducci], XIII anno accademico 1915.1916. Istituto musicale autorizzato dal Ministero dell'Istruzione con diritto di pubblicità per gli esami di Magistero. Al 1 novembre seguirà l'apertura di tutte le scuole. Direttore prof. Adolfo Skolek. Segretario prof. Antonio Zernitz»: «Il Lavoratore», 27 ottobre 1915.

¹⁹⁷ Dopo la guerra la direzione del Conservatorio tornò nella mani di Filippo Manara, che la mantenne fino alla sua morte, nel 1929: Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste* cit., p. 202.

¹⁹⁸ *Guida Generale di Trieste e commerciale di Fiume, Gorizia, Pola, Spalato e Zara*, Trieste, via S. Spiridione 1.

¹⁹⁹ Al Liceo Musicale «G. Tartini», Lovrich insegnava corno. Nel 1932 i due istituti si fusero per dar vita all'Ateneo Musicale Triestino, il futuro Conservatorio statale «G. Tartini». Per tutte queste informazioni e per una esauritiva panoramica sull'istruzione musicale triestina si veda Giuseppe Radole, *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio «G. Tartini»*, Trieste, Italo Svevo 1988, pp. 39-44 e p. 52.

²⁰⁰ Vito Levi, *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio 1918-1968*, Comitato Trieste '68, 1968, p. 30. Sul fenomeno della pratica della musica nei salotti borghesi, della diffusione del valzer negli spazi domestici, della disputa violinistica Zeno Cosini-Guido Speier e sull'importanza della musica in casa Stuparich, si veda Stefano Crise, *Un silenzio cantato*. cit, in particolare le pp. 7 sgg., 15 sgg., 37 sgg. e 182-205. Durante la guerra la scuola Vram interruppe la sua attività: si veda *Il Liceo Musicale Arturo Vram nel quarantesimo anno di lavoro del suo fondatore. Omaggio degli allievi*, Trieste, Morterra 1924, p. 18.

²⁰¹ «[...] quando il Joyce ha scritto una pagina pensa di aver tratta una parallela ad una pagina musicale ch'egli predilige. Questo sentimento che non so se accompagna l'ispirazione, perché so solo che la segue, prova il suo desiderio. In fatto di musica è stranamente eclettico. Intende i classici tedeschi, la musica antica italiana, la popolare dove la trova, Riccardo Wagner, anche i nuovi operisti, dallo Spontini in giù e i francesi fino a Debussy [...]: Giancarlo Mazzacurati (a cura di), *Italo Svevo, Scritti su Joyce*, Parma, Pratiche 1986, p. 51. Giuseppe Radole, *Le scuole musicali* cit., pp. 30-33. Carlo Stuparich, che testimoniò con la vita i suoi ideali patriottici, suonava il violino accompagnato dalla sorella Bianca e, come il fratello Giani, praticava la musica in una famiglia di consolidate tradizioni musicali: si veda a tal proposito Stefano Crise, *Carlo Stuparich: le intuizioni di un intellettuale tra Trieste e Firenze*, in «Musica/Realtà» 73, 2004, pp. 31-44:32. Italo Svevo maturò la propria formazione musicale nel salotto letterario della poetessa Elisa Tagliapietra-Cambon e nella Società di Minerva, autentica fucina di grande cultura, e partecipando agli incontri organizzati dal violinista di origine ungherese Julis Heller alla *Società musicale*: Stefano Crise, *Un silenzio cantato* cit, pp. 18-19.

sottolineava l'importanza della pratica del *Musizieren* nella comprensione della musica più impegnativa.²⁰²

Le riunioni musicali borghesi erano anche una dignitosa maniera per aiutare i molti musicisti che vivevano in città; si tenevano nelle case, tra le altre, dei Doria, dei Veneziani, dei Morpurgo, dei Parisi, dei Brunner, dei Ralli, dei Bazzoni, dei Pollitzer, degli Schott.²⁰³ La cultura musicale trovava nella pratica dilettantistica l'amore della sapienza musicale, lontana da ogni faciloneria; si sentiva l'esigenza di acquisire buone capacità tecnico-esecutive e nelle esecuzioni strumentali domestiche erano in repertorio, soprattutto, quartetti, quintetti d'archi e trii, fenomeno che spiega il successivo travaso di tali organici nei cinematografi.²⁰⁴ Il dilettantismo di guerra, infatti, non era sempre un erede di nobili tentativi della *middle class* di appropriarsi del repertorio 'alto' della musica; spesso la stampa del tempo condannava il dilagante dilettantismo come ripiego artistico di sfortunati o mediocri debuttanti. Un articolo di Errino Reinalter (*sic*), estratto dal giornale tedesco «Die Zeit» e riportato sul «Lavoratore», intitolato *Guerra e dilettantismo*, ammette «con rammarico che la grande guerra ha maturato una quantità di tristi fenomeni collaterali. Non voglio parlare degli squilibri sociali ed etici, ma delle frivolezze che s'impongono [...]. La guerra è diventata la palestra dei dilettanti. Si resta colpiti nell'osservare che fra il diluvio di prodotti artistici dei grandi avvenimenti di quest'epoca nostra, solo pochissimi sono di artisti di valore. [...] I dilettanti credono sia giunta l'ora in cui devono uscire dalle tenebre alla luce e non passa giorno in cui essi non tentino di scambiare i loro romanzi, le loro poesie, i loro quadri in moneta sonante».²⁰⁵ La commercializzazione artistica era vista, dunque, come sinonimo di degrado culturale. Ma vi erano musicisti che facevano dell'impoverimento della musica colta un pretesto per una riforma della pratica esecutiva contemporanea. Il pianista polacco Ignacy Paderewski, trasferitosi nel 1913 negli Stati Uniti, membro attivo del *Comitato nazionale polacco* a Parigi, fu accettato dalla Triplice Intesa come ambasciatore polacco, diventando il portavoce dell'organizzazione e fondatore di altri organismi sociali e politici a Londra. Egli aveva auspicato nel 1915 la rinascita delle grandi orchestre: la guerra mondiale aveva influito, a suo parere, profondamente sul destino della «musica moderna»; proprio per questo, argomenta il virtuoso del pianoforte, i compositori potrebbero essere

²⁰² Federica Vetta, *La borghesia e la musica ovvero «Morgens an der Kanzlei, abends am Helikon»*, in Maria Girardi (a cura di), *Lungo il Novecento. La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, Venezia, Marsilio 2003, pp. 79-84.

²⁰³ Accanto ai quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven, le preferenze dei dilettanti cadevano (tra gli altri) su Ignaz Pleyel, Nicolò Paganini, Luigi Boccherini, i trii di Karl Reissiger e i quintetti dell'inglese George Onslow. Trieste si allineava ad una pratica diffusa in particolare in Germania e nei paesi del Nord come Russia, Svezia, Finlandia, Svizzera. Rinvio al riguardo a Cesare Barison, *Trieste città musicalissima*, Trieste 1975, pp. 22-30. I Pollitzer, di origini morave, erano proprietari della fabbrica di saponi Adria, formarono un quartetto di famiglia, tra i cui componenti vi era anche il barone Heinrich Schott, (sostenitore della società musicale cittadina filotedesca *Schillerverein*) e in casa ospitavano illustri esponenti della musica triestina, come Cesare Barison e il Quartetto triestino: Federica Vetta, *La borghesia* cit., p. 81.

²⁰⁴ Cfr. Stefano Crise, *Un silenzio cantato*, cit, pp. 8-11.

²⁰⁵ «Il Lavoratore», 20 giugno 1915

indotti a lasciare la musica «gonfia e barocca» verso un «risorgimento» (molto ‘tedesco’) dell’arte musicale dopo la guerra, come era avvenuto con Beethoven dopo la rivoluzione francese e con Chopin, Schumann, Liszt, Wagner dopo le guerre napoleoniche.²⁰⁶

Molte e diversificate furono, dunque, le modifiche apportate alle pratiche dell’uso pubblico della *Hausmusik*, da una parte per offrire diverse occasioni di retribuzione ai musicisti disoccupati e dall’altra per alleviare le sofferenze della popolazione. L’associazionismo forniva le maggiori occasioni di esercitare una pratica musicale di consumo e di diletto, presso tutte le comunità linguistiche cittadine.²⁰⁷ Tali trasformazioni ebbero ripercussioni sui ritmi della vita quotidiana, sulla moda, sulle forme del ritrovo familiare e, perfino, sulla cucina. Come nelle fabbriche e nell’assistenzialismo, le donne furono le principali agenti delle rinnovate forme del *leisure* collettivo, riuscendo, proprio perché costrette dalle necessità, a trovare soluzioni straordinarie, che si istituzionalizzeranno nell’immediato dopoguerra. Leggiamo quanto riportato dal «Lavoratore» nel 1918:

*Le riunioni del dopopranzo e serali. Le abitudini della società prebellica resistono. [...] Il cervello femminile, inesauribile in risorse di ogni specie, dopo aver trovato il modo di cucinare senza generi alimentari e di vestire senza stoffe, sta risolvendo anche quest’ultimo problema. Ed ecco come. Ce lo dice “Die elegante Welt”. I teatri formano oggi, a Berlino, il centro della vita serale della città e sono l’unico divertimento rimasto dell’epoca avanti la guerra. Le riunioni private invece si sono ridotte in confini molto ristretti, viste le condizioni del momento. I tè serali così graditi nei primi due anni di guerra sono divenuti rari. Sta prendendo piede invece il *Picknick* (la padrona di casa offre bevande e vini, mentre ognuno porta qualcosa).²⁰⁸*

3.1 Le orchestre nei cinematografi...

Al salotto privato come «gioco dell’eterno mascheramento» risorgimentale e come «ritiro decadente e solipsistico dallo squallore circostante» decadentistico, la pratica del *musizieren* nei cinematografi oppone altri valori sociali, legati all’urbanità del pubblico divertimento nella nascente società di massa e ai suoi modelli espressivo-emotivi, che i diversi tipi di musiche offrivano per accompagnare i corrispondenti quadri dei film muti.²⁰⁹ Ad eccezione di alcuni film, per cui era

²⁰⁶ «Il Lavoratore», 30 giugno 1915, *Note sparse. L’effetto della guerra sulla musica moderna*.

²⁰⁷ Tra le società di musica, canto e drammatica la *Guida* riporta, oltre l’Orchestrale Triestina, l’Associazione orchestrale bandistica, il Circolo corale fra lavoratori, il Circolo drammatico tergestino, la Compagnia filodrammatica Giovanni Emanuel, la Sängerrunde del Kärntner Klub, la Società corale Adria, la Società corale teatrale, la Società corale Trst, la Società drammatica slovena, la Società dei filarmonici, l’Unione musicale cittadina, la filotedesca Schillerverein e la Triester Männergesang-Verein: *Guida generale* cit., 1915.

²⁰⁸ «Il Lavoratore», 21 gennaio 1918, *Edizione serale*.

²⁰⁹ Sulle diverse tipologie evolutive della funzione del salotto si veda Federica Vetta, *La borghesia* cit., p. 80.

stata appositamente composta la musica di accompagnamento,²¹⁰ la nascita di una drammaturgia della musica per film non è facilmente delineabile, data la frammentarietà degli studi storiografici esistenti.²¹¹ La musica di accompagnamento ai film, tratta perlopiù dagli spartiti strumentali e melodrammatici più eseguiti, veniva eseguita come una ‘musica di scena’, compito ancora più difficile se a produrla doveva essere un fonografo o un grammofofono da sincronizzare con le immagini proiettate. Le partiture originali erano un’eccezione assolutamente minoritaria all’interno della pratica ben più diffusa di approntare commenti musicali, utilizzando brani preesistenti che venivano suonati nella loro versione originaria oppure adattati ai tempi del montaggio filmico. Il direttore d’orchestra aveva il compito, sulla base di sceneggiature già scritte, di procurarsi le musiche e di adattare all’organico a disposizione, con difficoltà immaginabili visto che le durate non coincidevano mai con quelle di proiezione, che variava a seconda della sala, del proiettore e dei tagli alla pellicola (censurata magari poche ore prima); quasi mai il direttore aveva la partitura a disposizione.²¹²

Nel 1913 Zamecnik pubblicò la *Sam Fox Moving Picture Musica*, la prima raccolta di musiche pianistiche d’atmosfera originali per il cinema, con caratterizzazione geografica (musica funebre, musica orientale, ecc.). La Germania aveva fondato nel 1915 la *Deutsche Lichtspieloperngesellschaft*, che si occupava di riduzioni abbastanza fedeli di opere intere; la nascita di musiche di repertorio è legata, però, al nome di Giuseppe Becce e della *Kinothek* del 1919, la più nota raccolta tedesca di brani di repertorio.²¹³ In Italia le prime raccolte di musiche da adattare ai vari quadri cinematografici si incontrano qualche anno più tardi. La prima raccolta editata fu la *Biblioteca Cinema*, della casa Ricordi, con musiche perlopiù di Franco Cittadini (*Scene musicali per films cinematografiche*).²¹⁴ Nel periodico «Lo spettacolo» del 1919 è contenuta una *réclame* di «Commenti musicali per proiezioni cinematografiche del maestro Fedele Lizzi secondo i diversi

²¹⁰ Si pensi all’*Histoire d’un Pierrot*, della Celio Film e musiche di Mario Costa, celebre pantomima musicale «sincrona» dell’epoca (uno dei primissimi esperimenti di sonoro nel muto); interpretato da Francesca Bertini e Leda Gys, con la collaborazione dell’Italcina Ars, era considerato dalla critica del tempo un vero «film d’arte» in cui la musica aveva la necessaria funzione di commento, specie in un lungometraggio complesso e dalla trama psicologica come questo. In questo caso la partitura per grande orchestra come per la riduzione pianistica, veniva venduta insieme alle copie del film. Il successo dunque di questo film era legato dalla sincronizzazione, rara per l’epoca, del gesto alla battuta musicale: «Cinema. Quindicinale cinematografico», n.68, 25 gennaio 1914.

²¹¹ Fondativi risultano gli studi condotti da Ennio Simeon (purtroppo prematuramente deceduto), *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, in «Musica/Realtà», n. 24, dicembre 1987, pp. 103-119. In questo saggio l’autore circoscrive il tema all’esperienza del musicista Giuseppe Becce, che nel 1913 compose le musiche originali, su materiali wagneriani, per il film prodotto da Oskar Messter *Richard Wagner*. Rimane fondamentale il manuale di Ennio Simeon, *Manuale di Storia della Musica nel Cinema*, Milano, Rugginenti, 1995, p. 111.

²¹² Marco Targa, *Reconstructing the Sound of Italian Silent Cinema: The “musica per orchestra” Repertoires*, in *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around Cabiria Research Project*, a cura di Annarita Colturato, Torino, Kaplan, 2014, pp. 135-167; Carlo Montanaro, *Dall’argento al pixel. Storia della tecnica e del cinema*, Genova, Le Mani 2005, pp. 106 sgg.

²¹³ *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, von Hans Erdmann und Giuseppe Becce, unter Mitarbeit von Ludwig Brav, I, *Musik und Film Verzeichnisse*, Berlin, Lichterfelde und Leipzig 1927.

²¹⁴ Ennio Simeon, *Manuale di Storia della Musica nel Cinema*, cit., pp. 104-111

momenti dell'anima», venduta a Napoli, che costituisce uno tra i primi tentativi di individuare degli stili corrispondenti alle situazioni emotive, limitate evidentemente a una scelta di modelli musicali standardizzati:

1. Calma
2. Agitazione
3. Passione
4. Triestezza
5. Dolore profondo
6. Gioia

Ogni pezzo per piano solo costa L. 2,50, per piano e orchestrina per con parti staccate L. 3,00

Tutta la serie per piano L. 12,00, per piano e orchestrina L. 18,00 ²¹⁵

Trieste fu in questo senso una vera fucina di musica d'accompagnamento. Dalla tabella seguente si possono evincere numerosi indizi sull'importanza e la qualità delle formazioni orchestrali che, almeno nel 1914, costituivano il fiore all'occhiello dei *Theater-Kino-Varietè*. Molti giovani artisti debuttavano proprio in tali occasioni, meno 'impegnative' per esordire davanti ad un pubblico musicalmente abituato alle grandi voci:

1914 Politeama Rossetti
<i>Cabiria</i>
di Giovanni Pastrone, rielaborazione del romanzo <i>Cartagine in fiamme</i> di Emilio Salgari del 1908, L'accompagnamento musicale è tolto in parte dalla Vestale e adattato da Manlio Mazza, in parte scritto da Ildebrando Pizzetti da Parma, Produzione della Itala Film di Torino. ²¹⁶
Esecuzione dell'orchestra di Carlo Franco. ²¹⁷

1914 Politeama Rossetti
<i>Il ballo Excelsior</i> ²¹⁸
Grande film della casa Comerio di Milano
Grandioso quadro coreografico del maestro Luigi Manzotti, con accompagnamento orchestrale su musiche originali del maestro Romualdo Marenco, eseguite dalla completa orchestra di 30 esecutori ²¹⁹

1914 Politeama Rossetti
<i>Tannhäuser</i>
Opera-ballo in 3 atti, con musiche originali
Le proiezioni saranno accompagnate dall'Orchestrale Triestina (Società) e dal coro della Società corale teatrale, un complesso di 80 esecutori, diretti dal maestro Cesare Barison, che eseguiranno

²¹⁵ BAR, «Lo spettacolo», giornale settimanale illustrato dei teatri, varietà, spettacoli sportivi e mondani, con annessa agenzia artistica. Quotidiano d'arte, n. 61, 1 giugno 1919.

²¹⁶ «Il Piccolo» e «Il Lavoratore», numeri dal 18 aprile al 5 maggio 1914.

²¹⁷ Per *Cabiria*, rappresentata alla fine di giugno del 1914, si veda il cap. IV, par. 5.2. Compositore del tutto sconosciuto alla storiografia musicale ufficiale, Carlo Franco trova però un breve spazio all'interno della monumentale raccolta di compositori italiani di Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, I, Firenze, Olschki 1914, p. 376. In quell'anno si esibiva spesso anche nei grandi magazzini Weiss (vedi oltre).

²¹⁸ L'omonimo ballo teatrale fu rappresentato per la prima volta alla Scala nel 1881: Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti, ad vocem*, Milano, Sonzogno 1926, p. 294.

²¹⁹ Il film *Excelsior* venne proiettato anche al Palace Hotel Excelsior: «L'Indipendente», 17 e 29 aprile 1914.

la musica originale wagneriana. ²²⁰
1916 TKV Eden
<i>Tannhäuser</i>
opera-ballo in 3 atti, accompagnato dalla musica originale
«Prima films musicata, novità!», coro del Teatro Comunale , grande orchestra rinforzata diretta dal m. Bemporat e il Coro del Teatro Comunale, musica espressamente ridotta. Oltre 100 ballerine prendono parte al gran <i>Baccanale</i> dell'opera. ²²¹

1914 TKV Eden
<i>Passione e morte di N.S. Gesù Cristo</i>
accompagnata con le musiche di <i>Parsifal</i> dall'orchestra del Teatro diretta dal maestro Giuseppe Müller; vengono eseguite le tre <i>Ave Maria</i> di Schubert, Mozart e Gounod dalla cantante Lina Dolores, canzonettista al suo debutto. ²²²
1916 TKV Familiare
<i>Nascita, vita, passione e morte di Gesù Cristo</i>
Nuova copia tutta a colori mai vista a Trieste.
I quadri saranno accompagnati da un trio di piano, violino e violoncello che suonerà pezzi classici. La signorina De Angelis canterà l' <i>Ave Maria</i> di Gounod. Verrà eseguito il <i>Largo</i> di Handel, la <i>Marcia funebre</i> di Chopin, l' <i>Ave Maria</i> di Schubert, la <i>Preghiera</i> e la <i>Canzone piangente</i> di Tirindelli. ²²³

1914 TKV Eden
<i>Tra tulipani e mulini</i>
Debutto delle canzonettiste Gina Lola e Lina Dolores ²²⁴

1915 TKV Familiare
<i>Bohème</i>
Dramma della Cines, cui dava risalto l'accurato accompagnamento dell'ottima orchestra sempre diretta con animo e amore dal m. Amedeo Zecchi.

L'uso di accompagnare i film con la musica, che nel 1914 era praticato, soprattutto, come risulta dalla tabella, al Politeama Rossetti e ai maggiori cine-teatri, ossia Fenice ed Eden, si diffuse negli anni bellici seguenti anche nelle sale cinematografiche, pur con organici più modesti, fenomeno che convalida ulteriormente la loro valenza connotativa di *Theater-Kino-Variété*. In alcuni casi tali formazioni strumentali diventarono 'stabili' per periodi prolungati, come al Teatro Cine Ideal, che impiegava la «scelta orchestrina diretta da A. Fonda»,²²⁵ o alla Sala Teatrale Cinema Eden, in cui suonava «una scelta orchestra composta dai migliori elementi dell'ex

²²⁰ «Il Lavoratore», 14 ottobre 1914.

²²¹ CMTTs «Carlo Schmidl», Cont. Faldone Catalogo 29, busta Teatro Eden, 1916. In realtà il primo vero film-opera tedesco fu Lohengrin del 1916: cfr. Ennio Simeon, *Appunti sulla teoria e prassi musicale nel cinema muto tedesco*, in «Teatro Cinema», dicembre 1987. Cfr. anche «Il Lavoratore», 7 e 8 novembre 1916.

²²² «Il Lavoratore», 1-7 aprile 1914.

²²³ «Il Lavoratore», 23 aprile 1916.

²²⁴ «L'Indipendente», 2 aprile 1914.

²²⁵ «Il Lavoratore», 6.09.1917.

orchestra del Teatro Eden»,²²⁶ o ancora al Cine Buffalo Bill (*Tav. 2.2, n. 18*) che aveva una «scelta orchestra». ²²⁷ Nel *Theater-Kino-Varieté* Armonia, poi, erano impiegati gli ex coristi ed orchestrali del Teatro Comunale Verdi.²²⁸ Al cinematografo Iris in via Cavana (*n. 31*) vi era un quartetto e al piano sedeva il noto compositore Giorgio Ballig, attivo nei Ricreatori comunali della città.²²⁹ E al Cine Royal di via Barriera 4 (*n. 17*), durante la proiezione del «quinto capolavoro teatrale, *La regina della notte*, splendido romanzo d'amore, fiori e baci, interprete la bellissima attrice Hanny Weise», il maestro Luigi Borsatto accompagnava le proiezioni «con musica espressamente scelta». ²³⁰

La pratica del *Musizieren* urbano era molto diffusa anche nei maggiori caffè cittadini e nei grandi magazzini, come argomenta separatamente il paragrafo successivo. Val la pena qui accennare al fatto che le maggiori formazioni strumentali in città, cioè l'Orchestra Triestina (che agiva stabilmente tra il Rossetti e il Fenice) e l'orchestra e il coro del teatro comunale Verdi (chiuso dallo scoppio del conflitto), fluttuanti nella loro composizione interna, si esibivano anche nelle sale degli storici Caffè Tergesteo (Piazza della Borsa, area rossa) e Caffè degli Specchi (in piazza Grande, ora Unità), insieme alla più ridotta orchestra di Carlo Franco, operativa in tutti gli anni di guerra; ma erano parimenti presenti alle feste campestri, come quelle organizzate dalla Lega Nazionale. Provvedevano, inoltre, all'occasione a fornire anche un corpo bandistico.²³¹ Durante gli anni bellici, infatti, saranno frequenti i concerti delle bande e delle orchestre militari, presenti in particolare al caffè Nuova York in via Carducci 5 (*Tav. 1, n. 37*) che ospitava spesso la banda militare dell'i.r. guarnigione di Graz e l'orchestra militare dell'i.r. marina di Pola, mettendo in tal modo in crisi gli affari del vicino Caffè San Giusto. ²³²

Un'orchestra prettamente femminile era di casa al ristorante del *Theater-Kino-Varieté* Eden (*n. 2*), locale aperto fino alle prime ore del mattino dove tutte le sere suonava l'Orchestra di dame viennesi, diretta dal prof. Reichter.²³³ La presenza di piccoli organici di musiciste sarà un altro aspetto che, negli anni di guerra, accomunerà Trieste alle pratiche musicali di Vienna e Berlino.

²²⁶ «Il Lavoratore», 9.10.1917.

²²⁷ «Il Lavoratore», 24.10.1917 sgg.

²²⁸ «Il Lavoratore», 29.09.1917.

²²⁹ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., pp. 49-50. Giorgio Ballig fu autore soprattutto di canzoni e ballabili, rimaste nel repertorio triestino fino ad oggi, come *Ricordo*, *Le due lune*, *Gergo Gentil* e *A la mula triestina*: «Vecchia Trieste (1900-1914)» IV serie, III, 15.

²³⁰ «Gazzetta di Trieste», 10 dicembre 1916,

²³¹ Si vedano i seguenti numeri dell'«Indipendente» del 1914: 29 gennaio, 28 maggio, 9 giugno, 23 giugno, 24 giugno, 26 giugno, 16 luglio. Al Fenice una grande orchestra accompagnava giornalmente le rappresentazioni: in Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema* cit., p. 176. La Società Anonima Tergesteo di Quarantotto Bernardino, proprietaria dell'omonimo caffè, era in via del Teatro 2: *Guida generale* cit., 1914.

²³² «Il Lavoratore», 11 luglio 1917. Si veda il paragrafo successivo. Riportato in «La Gazzetta di Trieste», 2 aprile 1917, rubrica *Varietà. Caffè cittadini*.

²³³ «Il Lavoratore», 22 ottobre 1913

3. 2.... nei *café-chantant* e nei ritrovi associativi

*A Trieste il caffè era diventato una vera istituzione. Una specie di club aperto e popolare non chiuso a caste e a categorie come nel mondo inglese. Il caffè triestino non era fatto di caffè, sorbetti, bibite e camerieri. Era fatto soprattutto dai clienti che gli davano colore e valore.*²³⁴

Come afferma Rodolfo De Angelis, le ragioni e il successo del *café-chantant*, come del varietà, sono molteplici ma nuovono da un solo punto di partenza: nato in rapporto alle fasce medie della società italiana «si espande verso il basso, raggiungendo un pubblico di massa e divenendo popolare».²³⁵ A Trieste i caffè avevano una doppia fisionomia, o marcatamente ‘borghese’, destinata ad un *target* sociale medio-alto, oppure meta di frequentatori in cerca di svago senza limiti morali (i *café-chantant*, appunto): lo stesso partito socialista, nella sua volontà educativa, si scagliava contro il degrado smodato dei secondi.²³⁶ Nei caffè musicali, dove i dilettanti si esibivano per allietare le letture e le conversazioni di lavoro o di intrattenimento ai tavoli, il pubblico, appartenente soprattutto alla borghesia commerciale e industriale, cercava una proiezione del proprio *status* sociale. In Italia i più famosi protagonisti della canzone, come Maldacea, Pasquariello e Donnarumma, avevano fatto il loro apprendistato nei salotti dell’*élite* napoletana.²³⁷

Qual’era allora il «colore» sociale che rivestivano i numerosi caffè all’interno del tessuto urbano triestino? E’ ben nota la ‘letterarietà’ di alcuni caffè, legata ai nomi di poeti e scrittori come Svevo, Saba, Giotti, Benco e Giani Stuparich che, tra i vari locali, frequentavano i principali ritrovi irredentisti, come il Caffè San Marco, il caffè Fabris, il celebre Caffè degli Specchi (in Piazza Grande, ora Unità) e il caffè Al Municipio, sotto il palazzo comunale.²³⁸ In Piazza Grande c’era anche il caffè Orientale, frequentato invece da impiegati e funzionari governativi.²³⁹ Ritroviamo i grandi nomi della letteratura triestina anche nel campo cinematografico, se pensiamo alla breve esperienza cinematografica di Joyce a Dublino e alla collaborazione di Umberto Saba al Teatro Cine Ideal, ridenominato Italia nel 1919, diretto dal cognato Enrico Wölfler:²⁴⁰ e le targhe poste ancora oggi in città ne conservano la memoria.

²³⁴ ASTs, Archivio Attilio Gentile, b. XXI, fasc.868, «Il Messaggero veneto», 3 ottobre 1949, *Vecchi caffè triestini*.

²³⁵ Rodolfo De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, S.E.S. 1984, p. 27.

²³⁶ Sui *café-chantant* a Trieste si veda Stefano Crise, *La divina ispirazione. L’educazione musicale del popolo nella Trieste asburgica*, Varese, Zecchini 2006, pp. 153 sgg.

²³⁷ Rodolfo De Angelis, *Café-chantant* cit., pp. 14-16.

²³⁸ Mutato quest’ultimo in Garibaldi dopo nel 1925: *Al caffè con Quarantotti Gambini*, in E. Falqui, *Caffè letterari*, Roma, Canesi 1962, pp. 43-48. «Leccapiattini» erano chiamati i patrioti austriaci dagli avversari liberal-nazionali e mazziniani.

²³⁹ ASTs, Archivio Attilio Gentile, b. XXI, fasc. 868 cit., *Vecchi caffè triestini* cit.,

²⁴⁰ Per il quale si rinvia al cap. III, par. 3.1.

Parlare dei caffè triestini significa inevitabilmente parlare di un «colore», dunque, anche politico, anima della classe intellettuale più impegnata.²⁴¹ I caffè triestini, ben forniti di giornali di tutti i paesi, si erano modellati sulle accoglienti *Caféhäuser* viennesi, mentre quelli sorti nell'Istria marittima, terra di San Marco, rispecchiavano le botteghe veneziane del caffè.²⁴² Nelle gelide giornate di bora ci si ritrovava a leggere i giornali, anche italiani e stranieri si discuteva di politica e di affari davanti all'aroma di una tazza di caffè. Non c'era giorno in cui «nei pubblici caffè non si suoni la Marcia Reale o l'Inno di Garibaldi e che non si levino tutti ad applaudire, anche e specialmente gli ufficiali».²⁴³

Tra questi locali il caffè Ai Volti di Chiozza, posto all'incrocio più frequentato della città (*Tav. n.1, n. 37*), tra via Carducci e via Acquedotto, era l'avamposto delle ondate dello slavismo che, dal 1868 al 1914, aveva sviluppato il proprio processo di inurbamento a Trieste.²⁴⁴ Dino Cafagna sottolinea lo stretto legame che intercorreva tra il Politeama Rossetti, che accoglieva le patriottiche manifestazioni popolari delle canzonette triestine prima del 1914, e questo caffè, nel quale si radunavano i cortei patriottici che, usciti dal teatro, scendevano lungo la via Acquedotto.²⁴⁵

I mazziniani frequentavano il caffè Edera.²⁴⁶ L'i.r. guarnigione e gli ufficiali si davano invece convegno al caffè Orientale, al Nuova York e al Caffè degli Specchi. Durante la sommossa femminile dell'aprile del 1915, descritta da Silvio Benco nel suo volume *Gli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste*, il Palace Hotel, che ospitava anche una sala cinematografica (*n. 26*) fu oggetto di atti vandalici da parte della folla, che da San Giacomo era scesa fino al vicino palazzo della Luogotenenza per protestare contro il rincaro del pane.²⁴⁷ Consueti ospiti dal 1915 erano «gli azzimati ufficiali della *gentry* di Budapest, che arrivavano chiassosamente al Palace

²⁴¹ Anche nella Venezia Giulia il Caffè del Teatro a Gorizia, il Caffè della Loggia a Capodistria, ed altri, furono centri di italianità. Per una rassegna sui caffè letterari triestini, del Litorale e della Venezia Giulia nell'Ottocento cfr. Enrico Falqui, *Caffè letterari* cit., pp. 23-48.

²⁴² Ivi, p. 28.

²⁴³ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra, una giovinezza*, Bologna, Cappelli 1938, p. 85.

²⁴⁴ Nell'estate del 1911 vi fu un tentativo notturno di irruzione slava: centinaia di sloveni in file serrate avanzarono dal *Narodni Dom* verso il centro. Avvertiti immediatamente dai giovani del Chiozza, si spensero subito tutti i lumi sotto i Portici, così che gli sloveni vedendo tutto buio rallentarono la marcia. A un certo momento nell'oscurità dei Portici brillarono le fiammate e rintronarono gli echi di una ventina di revolverate, che trasformarono il corteo sloveno in una fuga di lepri. La polizia accorsa raccolse solo i bossoli. Il caffè era rimasto indenne: in *Vecchi caffè triestini* cit.

²⁴⁵ Dino. Cafagna, *A passeggio* cit., p. 65 e Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit. p. 35.

²⁴⁶ Non era del resto un privilegio di Trieste quello di avere un caffè caposaldo di italianità. Il Pedrocchi di Padova e il Caffè delle Giubbe Rosse di Firenze avevano una storia gloriosa, come altri caffè di Milano, di Verona, di Venezia, di Udine, furono celebri nella cospirazione che portò al Risorgimento: ASTs, Archivio Attilio Gentile, b. XXI, fasc. 868, *Vecchi caffè triestini* cit. e Enrico Falqui, *Caffè letterari* cit., p. 40 e passim.

²⁴⁷ Riportato in numerosi numeri del «Lavoratore» del 1917. Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste*, Milano, Casa Editrice Risorgimento, II, 1919, I, p. 178. Sulla stampa il cinematografo compare sotto la ragione di «Teatro Cine-Excelsior Palace Hotel». Fu ridenominato Savoia nel dopoguerra. Il cinematografo proiettava nella prima metà del 1914 i grandi film italiani di successo: prima ancora che al Politeama Rossetti, il suo salone ospitò il famoso e già citato film *Il ballo Excelsior*, con le musiche di R. Marengo eseguite dall'orchestra di trenta esecutori diretta da Carlo Franco. Anche in questo locale, comunque, lo scoppio del conflitto provocò un brusco ridimensionamento dell'attività.

Hotel per le cosiddette missioni di guerra, che potevano anche esser quella di portar a Castagnovizza quattro cuochi del Lloyd [...] in gran parte ufficiali, i leccapiattini [...]».²⁴⁸ Il termine spregiativo, riportato da Benco, aveva origine da un episodio, avvenuto nel novembre del 1913 al Caffè degli Specchi, definito dalla stampa coeva «il quartier generale dei giovani “liberali”»,²⁴⁹ in cui alcuni funzionari austriaci avevano tenuto un comizio a favore dei disoccupati, in realtà indetto contro i lavoratori regnicoli, a cui fecero da contrasto le proteste di un gruppetto di facinorosi liberal-nazionali, presi alla fine a calci e pugni dalle guardie di sorveglianza (e il successivo numero del «Lavoratore», che aveva raccontato i fatti, venne sequestrato).²⁵⁰ Durante quella riunione, non sospettando di venir sorpresi, un gruppetto di austriaci aveva ripulito i fondi della colazione consumata, diventando *erga omnes*, «leccapiattini» nel vocabolario dei liberal-nazionali.²⁵¹

Al Palazzo Dreher, in Piazza della Borsa (in via del Canal Piccolo), vi era la sala Tina di Lorenzo, dedicata all'attrice torinese antidannunziana che preferiva soggetti di più realistica umanità (Bracco, Gioacosa, Rovetta) e che, dalle sue lunghe *tournées* come ambasciatrice del teatro italiano tra Vienna, Budapest e Pietroburgo, era arrivata a Trieste nel 1910.²⁵² Vi si tenevano fino al 1915 concerti per un «pubblico numeroso ed elegantissimo» che applaudiva calorosamente «un'orchestra composta da 26 dilettanti tra signorine e signori diretta dal sig. Antonio Sangachis».²⁵³ Al Caffè San Marco nella prima metà del 1914 erano presenti i maestri Nicolas Buica e Carlo Franco (già menzionato) che continueranno la loro attività negli altri locali cittadini, dopo la sua devastazione del 23 maggio 1914. Al Caffè Tergesteo, nel maggio 1914, iniziarono i concerti serali dell'Orchestrale Triestina, l'associazione che nel primo settembre di guerra assunse l'impresa del Politeama Rossetti pur di non privare il pubblico triestino delle stagioni di opera lirica, dopo la chiusura del Teatro Comunale.²⁵⁴

La tradizione dei grandi concerti strumentali era il cuore della vita urbana triestina fino al 1914 nelle sedi della Filarmonico-Drammatica, dell'Associazione Operaia Triestina, del Casino Schiller (filoaustriaco), del Conservatorio musicale, della Società Ginnastica Triestina e dei numerosi Ricreatori. I circoli socialisti erano quelli più sensibili all'insegnamento musicale come

²⁴⁸ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca*, cit, II, pp. 95-96 e sgg.

²⁴⁹ «Trieste vista dal Caffè degli Specchi», numero unico, Trieste, Tipografia Adriatica, agosto 1962

²⁵⁰ Riportato sul «Lavoratore», 13 giugno 1914.

²⁵¹ «Il Lavoratore», 26 novembre 1913. In questo caffè, nel novembre del 1913, i clienti italiani, infatti, avevano deciso di esternare i propri sentimenti, dando origine a non pochi incidenti. Centri di schietta italianità, devastati nel 23 maggio 1915, erano anche i caffè Tommaseo, Stella Polare, Edison, San Marco, Secession, Fabris, Bizantino: *Vecchi caffè triestini* cit.

²⁵² Ai Civici Musei di Storia ed Arte si conserva una stampa di quello spettacolo del 1910, digitalizzata sul sito <http://biblioteche.comune.trieste.it/Record.htm?idlist=1&record=19646243124914644259>.

²⁵³ «Il Piccolo», 20 e 23 febbraio 1915.

²⁵⁴ Caffè Tergesteo, Piazza Verdi, quanto prima seralmente, tempo permettendo, grandi concerti, dell'Orchestrale Triestina, dalle 8.15 alle 1.15: «L'Indipendente», 15 maggio 1914

pratica educativa per il popolo: fra questi nel 1914 erano attivi il Circolo Arte Sociale, in cui si offrivano corsi di mandolino e chitarra sotto la direzione dei maestri G.B. Centis e R. Goos, e il Circolo corale fra lavoratori.²⁵⁵ Numerosi erano anche i circoli socialisti di cultura, come il Circolo di Studi Sociali, il Circolo Femminile Socialista e il Circolo Carlo Ucekar di Città Vecchia; per non parlare delle feste campestri socialiste e delle lezioni di ballo.²⁵⁶

Tra i numerosi caffè-concerto in via Acquedotto la *Guida Generale della città di Trieste* del 1914 elenca, tra gli altri, il caffè Progresso al n. 8, il caffè Edison «ben illuminato e uno dei più grandi della città» (da cui il nome) al n. 16, il caffè Minerva al n. 20, il Salone Concerto Cervo D'Oro al n. 10, dove suonava tutte le sere la banda militare.²⁵⁷ Infine, primo per ampiezza e servizi, vi era il capiente caffè di Ernst Windspach, capace di oltre 200 posti, annesso al teatro Eden di via Acquedotto 35.²⁵⁸ Fino al 1908 l'edificio aveva ospitato il Teatro Filodrammatico.

Molti di questi caffè offrivano anche spettacoli di varietà, come il *café-chantant* Eldorado (Tav. 1, n. 6) in via Acquedotto 36 (chiuso nel 1913), il cui direttore Josef Gula dirigeva negli anni di guerra anche il *Theater-Kino-Variété* Familiare al n. 24 (n.4). Al n. 20 si trovavano il Cabaret-Variété Gambrinus (n. 10) e la *Singspielhalle* Maxim di via Stadion 10, unici a rimanere aperti anche durante il conflitto.²⁵⁹ Già dall'inizio del secolo gli spettacoli al Maxim (n.11), preferiti dalla gente d'affari del Nord di passaggio, includevano repertori tedeschi e viennesi di varietà al costo sostenuto di 1-2 corone, con possibilità di esecuzione nell'adiacente giardino.²⁶⁰

Nella parte vecchia e operaia della città i più rozzi tavoli delle osterie offrivano soprattutto vini dalmati e istriani. Qui, come nelle tradizionali 'osmize', aperte dai contadini dopo la vendemmia, il vino dalmata fino al 1914 faceva concorrenza al vino importato dall'Italia meridionale in tutta l'Austria-Ungheria.²⁶¹ I caffè-concerto più modesti, magari improvvisati nei giardini delle osterie, sorgevano nei rioni popolari in via San Marco, in via Cavana, in via Media e all'inizio di Via Molino a Vento, dove si esibivano soprattutto buffi, trasformisti e teatri di marionette.²⁶²

²⁵⁵ Il costo era per la tassa di iscrizione di 1 corona e il canone di 0,50 cent. a settimana: «Il Lavoratore», 18 novembre 1914.

²⁵⁶ «Il Lavoratore», 6 giugno, 1 luglio e 15 luglio 1914.

²⁵⁷ Dino Cafagna, *A passeggio* cit., p. 87.

²⁵⁸ *Guida generale* cit., 1914

²⁵⁹ «Gazzetta di Trieste» 22 marzo 1917, *Cabaret Variété Gambrinus*

²⁶⁰ Il nome della via era stato assegnato in onore al luogotenente Conte Stadion che aveva concesso per primo una scuola italiana a Trieste: cfr. Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., p. 32.

²⁶¹ Adolfo Leghissa, *Trieste che passa, 1884-1914*, Trieste, Libreria Italo Svevo 1971, pp. 234 sgg.

²⁶² Adolfo Leghissa, *I "Caffè concerto" a Trieste (1890-1914)*, in «Vecchia Trieste (1900-1914)» cit..

3.3 ... e nei grandi magazzini (ritrovi muliebri).

Parte integrante di un'urbanizzazione musicale successiva ai salotti della *Hausmusik* ottocentesca erano non solo i caffè e le sale concertistiche o teatrali, ma anche, prototipi dei centri commerciali odierni, i grandi magazzini Weiss e Öhler, entrambi situati nel Corso principale della città (ripettivamente ai nn. 7-9-11 e 16), a poca distanza l'uno dall'altro.

Con il luglio 1914 i magazzini di Massimiliano e Maurizio Weiss (cognome probabilmente di origine boema), in Corso 7-9 (*Tav. I, n. 38*) diventano «il preferito ritrovo del mondo muliebre di Trieste».²⁶³ Durante la guerra non mancava, all'interno dello stabilimento Weiss, il buffet «fornito di una ricchissima scelta di cibi, bevande e rinfreschi»,²⁶⁴ con l'accompagnamento musicale in cui si avvicendavano ogni pomeriggio dalle 16.30 alle 19.00 orchestre dirette dai musicisti locali, attivi anche nei maggiori caffè della città.²⁶⁵ Ospiti fissi tra il 1914 e il 1915 nei magazzini Weiss e Öhler erano i direttori Arturo Carisi, Nicolas Buica ed Emilio Safred (noto nel 1916 per aver donato qualche mandolino ai soldati)²⁶⁶ nonché il noto mandolinista triestino Gino Pressan e il sopracitato Carlo Franco.²⁶⁷ Luogo di vendita di abbigliamento femminile e di ritrovo, ma anche di lotterie di beneficenza e di divulgazione propagandistica sugli eventi bellici in corso, vi arrivavano i telegrammi ufficiali aggiornati dei «teatri di guerra emessi dall'i.r. Correspondenz-Bureau», come anche carte geografiche e liste dei feriti.

Prima del conflitto i magazzini Öhler (*Tav. I, n. 39*) ospitavano al loro interno una lussuosa sala da concerto all'aperto. Si legge sul quotidiano «Triester Tagblatt»: *«Im I. Stock elegantes Café-Büffet. Das ganze Haus ist in einen Zaubergarten verwandelt. Im Rosengarten 200.000 Rosen als Dekoration. Ferrowatt-Metall-Drahtlampen in vielen tausend Exemplaren beleuchten dieses dekorative Kunstwerk»*.²⁶⁸ All'epoca delle prime lampade ad arco, dunque, migliaia di lampadine elettriche illuminavano un giardino fiorito addobbato con 200.000 rose, simbolo di una piccola *ville lumière*. La successiva crisi finanziaria portò la direzione, nel gennaio del 1915, a rinunciare alla sfolgorante illuminazione interna e a sospendere i balli e i divertimenti, per compensare le perdite e poter continuare ad offrire almeno biancheria e articoli militari.²⁶⁹ «Il Lavoratore» ci informa di

²⁶³ Guida generale cit., 1914 e réclame sul «Piccolo» del 1 e del 16 gennaio 1915.

²⁶⁴ «Il Lavoratore», 10 settembre 1914.

²⁶⁵ «Il Lavoratore», 19 gennaio 1914; «L'Indipendente», 31 gennaio 1914; «Il Piccolo», 16 gennaio 1915.

²⁶⁶ «Il Lavoratore», 4 giugno 1916.

²⁶⁷ Buica e Franco in quei mesi suonavano contemporaneamente anche al Caffè San Marco: «Il Piccolo», 10 dicembre 1914 e 1 gennaio 1915. I concerti del violinista Buica ai magazzini Öhler erano accompagnati da una piccola orchestra, l'entrata era gratuita: *Künstler Konzert des berühmten Violinvirtuosen Nicolas Buica mit erstklassigem Ensemble Caffè-Büffet S. Öhler & C. Comp. Succ. Trieste, vom 4 bis 7 1/2, Uhr*: «Triester Tagblatt», 1. Oktober 1914. Anche «L'Indipendente», 31 gennaio 1914.

²⁶⁸ «Triester Tagblatt», 15 marzo 1914. Vistose réclame venivano pubblicate anche sull'«Indipendente», che riportavano l'annesso caffè-buffet e il concerto giornaliero dalle 4.30 alle 7 pomeridiane: 14 gennaio 1914.

²⁶⁹ Riportato in «Il Piccolo», 30 gennaio 1915.

forzati licenziamenti in entrambe le ditte, durante gli anni di guerra; in quella di Öhler oltre al 40% dei licenziati, dopo la contrazione del personale, vi fu una riduzione di paga del 30-40%.²⁷⁰

Mentre la disoccupazione dilagava in città, gli esercizi di forniture militari erano quelli che facevano i più grossi affari: e in questo settore commerciale esordì anche il giovane Bruno Strehler, padre di Giorgio, forse per sottrarsi al servizio militare, prima di diventare un importante impresario teatrale a Trieste nel 1916.²⁷¹ I Weiss, che avevano una sede commerciale anche a Fiume, sempre nel Corso al n. 11, nonostante le imposte di guerra e le pubbliche ispezioni fissate dalla Direzione di Finanza, nel 1917 risultavano essere tra le persone più ricche: riporta la stampa che «su 1915 individui, che durante gli anni 1914-1915 e 1916 hanno fatto ottimi affari e si sono arricchiti», i Weiss risultano tra gli imprenditori che, essendo più abbienti, devono perciò la tassa più alta.²⁷² Nel 1915 il loro magazzino era diventato il «massimo emporio mercerie dell'intero Litorale» ed aveva esteso i locali a Trieste dai numeri civici 7 e 9 del Corso, al numero 11, diventando ritrovo estivo dotato «di ascensore e di un magnifico poggiolo». ²⁷³ Tale posizione finanziaria è confermata dal fatto che Massimiliano Weiss era anche impiegato nel dipartimento delle esportazioni, commissioni e spedizioni della nota ditta di Francesco Parisi.²⁷⁴ Nel 1916, anno delle iniziative di beneficenza per i soldati e le loro famiglie, che culminarono nella Settimana della Croce Rossa ad inizio maggio, anche nei magazzini Weiss, come nei cine-teatri della città, abbondarono i concerti, eseguiti soprattutto da musicisti locali, accanto alle lotterie e alle raccolte di beneficenza: la mobilitazione pubblica cittadina per questo scopo benefico fu enorme, se pensiamo che l'orchestra d'archi al Weiss, diretta da Gino Pressan, sebbene composta da dilettanti, poteva contare su «4 signorine e 24 signori». ²⁷⁵ La critica di quell'evento riporta che «il salone dei concerti del negozio Weiss ieri era gremito. Nelle sale ben addobbate olezzava la profusione dei fiori e una ricca variazione di toilettes. I camerieri servivano tè, dolci e bibite calde e fredde. Al concerto diretto dal Pressan risuonarono l'arpa della signorina Felletti, il cello di Pellegrini, l'armonium della signorina Irma Wollenigh, le voci della signorina Drocker, del tenore Bontà, del baritono Bortolotti, di Aurora Malutta, della signorina Karis. Ingresso libero». ²⁷⁶

Sicuramente la direzione Weiss era molto vicina al mondo teatrale cittadino. In occasione, infatti, delle giornate di beneficenza del 1917, i maggiori rappresentanti dei teatri e delle ditte

²⁷⁰ «Il Lavoratore», 25 settembre 1914.

²⁷¹ Si veda il cap. II, par. 2.2.

²⁷² «Da Fiume: Pasquali Giuseppe, negoziante, con 77.349 corone; Weiss Massimiliano, negoziante in manifatture per 59.683 corone; Rauschel Francesco, negoziante in manifatture, per 51.848 corone»: «Il Lavoratore», 28 ottobre 1917.

²⁷³ «Il Lavoratore», 15 maggio e numeri di agosto 1915, 19 maggio 1916.

²⁷⁴ *Guida generale* cit., 1915, *ad vocem*.

²⁷⁵ Forse era lo stesso organico della ex sala Tina di Lorenzo: «Concerto vocale-strumentale pro Croce Rossa, con la gentile cooperazione delle valenti forze artistiche, con l'intervento delle Dame del Comitato diretto da Gino Pressan; brani di Gounod, Ponchielli, Puccini, Grieg, Schubert, Sarasate, Massenet, Gomez, Denza, Haydn, ecc.»: «Il Lavoratore», 6 maggio 1916,

²⁷⁶ «Il Lavoratore», 7 maggio 1916.

triestini cooperarono nell'organizzazione di grandi eventi: nell'aprile del 1917, nella Sala del Teatro Comunale riaperto in occasione di una grande «Esposizione di guerra», si svolse un concerto in cui «prendono parte all'orchestra gli allievi dell'i.r. Ginnasio di Stato; nel programma un'operetta di Luigi Pfurtscheller [*sic*]. Cooperarono la ditta M. Weiss e il sig. O. Lovrich che si incaricarono dell'addobbo e dell'arredamento della sala. Il corpo degli scout tiene il servizio d'onore».²⁷⁷ Olimpio Lovrich, come vedremo, fu il principale protagonista della vita impresariale teatrale durante gli anni di guerra, suocero di Bruno Strehler e direttore dei teatri Fenice e Rossetti.

«M. Weiss» (non sappiamo chi dei due) fu vittima dei saccheggi susseguiti ai giorni dell'immediato cessate il fuoco, operati a danno dei cittadini austriaci in città. Proprio mentre si riapriva il Consiglio Comunale e Carlo Petitti di Roreto si insediava come governatore generale della città, al negozio di manifatture Weiss, forse dall'entrata secondaria in via delle Beccherie, furono messi a segno diversi furti:

Ierisera qualcuno alle 9 aveva bussato alla porta. Weiss domandò chi fosse, ma vennero sparati dall'altra parte dei colpi di rivoltella, i cui proiettili colpirono Weiss alla mano destra e l'agente Samuele Vivante alla coscia destra. I due feriti furono portati all'ospedale. Weiss riportò una ferita molto grave e venne operato. Il fatto destò molta impressione.²⁷⁸

La ditta Öhler doveva essere stata, invece, meno partecipe di una ossequiente attività commerciale filoaustriaca: forse per questo non poté finanziare i concerti al suo interno durante la guerra e fu risparmiata dalle devastazioni dopo il 3 novembre.²⁷⁹ Tuttavia sia i Weiss che gli Öhler sono ancora presenti nella *Guida generale* della città del 1921.

Come vedremo anche nei prossimi capitoli, dunque, gli agenti di manifatture, gli impresari teatrali e cinematografici, i proprietari di depositi di pellicole, i rappresentanti delle case cinematografiche produttrici e distributrici riuscivano ad intessere in questi anni una rete sotterranea di rapporti, allo scopo principale di incrementare i guadagni, ma anche per sostenere una tacita aspettativa politica della maggioranza italiana della popolazione. Inoltre la gestione di tale commercio, che in questi anni era tra i più remunerativi visto il blocco delle attività portuali e la riconversione dell'industria cittadina per le necessità belliche, veniva effettuata anche attraverso una strategica vicinanza delle rispettive sedi commerciali.

²⁷⁷ Sotto il patronato della baronessa Lucy Fries-Skene, alla presenza del console imperiale turco Mihad Raid Bey e altri rappresentanti governativi locali della Luogotenenza, della Direzione di finanza (Pederzoli), della Camera di Commercio (consigliere aulico De Scarp), del Tribunale commerciale (consigliere Cosulich), della Direzione di Polizia (consigliere aulico Mahkovec), nonché di banche e altre corporazioni triestine: «La Gazzetta di Trieste», 15 aprile 1917.

²⁷⁸ Riportato in «Il Lavoratore», 4 novembre 1918.

²⁷⁹ Era coinvolta, però, in un giro poco chiaro di traffici di vestiario con l'impresario Enrico Sblattero: cfr. cap. II, par. 3.2.

4. La critica locale a favore del cinematografo e la «popolarizzazione» del consumo tra arte e industria.

Per questi generi misti e ‘leggeri’ si venne formando, in questi anni, un diverso professionismo attorico e manageriale, a sostegno del quale la storiografia triestina annovera un illustre critico e scrittore, cioè Silvio Benco, non a caso uomo di teatro e critico musicale, giornalista e librettista del compositore polese Antonio Smareglia,²⁸⁰ nonché caporedattore del quotidiano «Il Piccolo» (di ispirazione liberalnazionale) fino al maggio del 1915, quando la sede verrà incendiata la notte dell’entrata italiana in guerra; subito dopo venne arrestato insieme agli altri redattori sospetti.²⁸¹ Egli si sofferma su due aspetti vantaggiosi legati all’ introduzione del cinema a Trieste: da un lato l’avvento di un «teatro popolare», cioè «educativo, moralizzante ed economico, [...] nulla di più democratico del cinematografo», affermava; dall’altro l’introduzione di un «teatro come servizio pubblico», espressione quanto mai attuale per designare un nuovo *medium* «interprete dei bisogni dell’esistenza giunti a maturazione», in quanto:

«il popolo non frequentò certo le sale di proiezione perché vi fosse alcunché di nuovo da imparare oltre i concetti morali che già aveva in sé [...]. Il popolo, vogliamo dire, imparò a valutare la condizione economica eccezionale che si chiama ricchezza, non più a litri, a pienezze di stomaco, a scarrozzate, a generose dormite, ma in relazione a una quantità di capricci, di svariate particolarità del vestire, di incentivi erotici insospettati, di godimento insaziato in viaggi turbinosi. [...] Imparò che vi erano delle individualità risolte a tutto pur di arrivare al soddisfacimento sia della volontà di potenza, sia della brama dei sensi».²⁸²

Per Benco, dunque, il cinematografo era un mezzo educativo e catartico, attraverso il quale il popolo poteva prendere coscienza dell’identificazione tra ricchezza e corruzione, assumendone le distanze; in ultima analisi il cinematografo legittimerebbe, nelle parole di Benco, la dignità morale della categoria di «popolo», riscattandolo da un’interpretazione di sottomarca borghese.²⁸³ Puntualizzava, inoltre, che le donne, «più cedevoli degli uomini alle fantasie suggerite, lo imparano

²⁸⁰ Il compositore polese Antonio Smareglia fece rappresentare la sua opera *Abisso* del 1914, su libretto di Benco, non a Trieste, ma a Milano: «L’Indipendente», 7 e 4 marzo febbraio 1914.

²⁸¹ Oltre a Silvio Benco (ed altri collaboratori), vennero processati ed inviati o ai campi di deportazione o al confino Emilio Marcuzzi (di Fiume), Riccardo Zampieri (direttore dell’«Indipendente»), il musicista Carlo de’ Dolcetti e Giulio Cesari (il padre di Aurelia Reina Cesari): Cesare Pagnini, *I giornali di Trieste. Dalle origini al 1959*, Milano SPI Centro Studi 1959, p. 276. Sul ruolo dei letterati e dei modelli letterari nell’industria cinematografica l’attenta analisi di Gian Piero Brunetta ha già fornito le ragioni dei processi di trasformazione, transcodifica e riduzione dei testi, a cui gli intellettuali, come Matilde Serao, Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, oltre a D’Annunzio (solo per citarne alcuni), spinti soprattutto dal lucro economico, aderirono in ordine sparso: Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano* cit., pp. 113 sgg. Di Smareglia cito le opere *Cornill Schutt*, *Nozze istriane* e, su libretti di Silvio Benco, *Falena*, *Oceana* e *Abisso*, più tante composizioni sinfoniche o innodiche, come l’Inno dei canottieri istriani: Marcello Bogneri, *Il Politeama «Ciscutti» di Pola. Vita di un teatro dal 1888 all’esodo nei testi dell’epoca*, L’Arena di Pola 1987, pp. 95-96.

²⁸² Silvio Benco, *Contemplazione del disordine*, Udine, Del Bianco 1946, pp. 41-44.

²⁸³ Ibid.

meglio di loro; donde il favoloso numero delle aspiranti a divenire eroine» o addirittura «superdonne nietzschiane delle idealità sopraffattrici sviluppatesi nell'ansa fra i due secoli».²⁸⁴ Tale maturazione psicologica delle donne, nuovo genere di pubblico di una popolazione sotto assedio, secondo l'ex critico del quotidiano irredentista «L'Indipendente» correva parallelo allo sviluppo degli impeti rivoluzionari che, dalla rivendicazione dell'individualismo della nazione, avrebbero portato nel dopoguerra alla formula imperialistica delle nazioni conquistatrici e, dunque, alla corsa colonizzatrice.²⁸⁵

Attraverso il cinema Benco, dunque, dà una lettura originale della parabola storica, giungendo alle prevaricazioni fasciste ereditarie (non senza forzatura, a mio avviso) di un certo divismo cinematografico *extra large*. Riguardo alla rinascita di un «teatro popolare», auspicata da Benco, la locuzione assumeva anche un'accezione politica, per il riferimento implicito alla coeva Società del Teatro Popolare triestina, sciolta nel 1914, che ospitava regolarmente le più note compagnie drammatiche italiane e fondata nel 1907 da patrioti vicini agli ambienti irredentisti, tra cui quello della ex «La giovane Trieste», con l'ausilio della giunta del partito liberal-nazionale.²⁸⁶

La Società del Teatro Popolare, nel cui direttivo figuravano i nomi degli esponenti della corrente liberal-nazionale, quali Aristide Costellos, Giorgio Pitacco, Guido Hermet e Attilio Hortis, aveva chiaramente definito l'accezione del termine 'popolarità' a cui si ispirava la propria attività culturale: come riportato all'art. 5 del suo Statuto, essa era mirata a «cooperare nell'educazione intellettuale e morale del popolo, col dare cicli di rappresentazioni drammatiche e di esecuzioni musicali a prezzi popolari, e si propone, quando vi fossero i mezzi necessari, di istituire il teatro popolare in edificio proprio. I cicli saranno tenuti quanto più possibile ampi e frequenti e verranno scritturate compagnie italiane scelte tra le più eccellenti [...]».²⁸⁷ Il 25 maggio 1914, per il secondo centenario della nascita di Carlo Goldoni, la Società contribuì materialmente all'erigendo Museo Teatrale Italiano di Venezia, con una «patriottica serata» al Politeama Rossetti

²⁸⁴ Ivi pp. 45-46.

²⁸⁵ Il periodo di apprendistato nella redazione dell' «Indipendente», diretto in quegli anni da Riccardo Zampieri, per il quale scriveva firmandosi con gli pseudonimi «Jago» o «Falco», permise a Benco di conoscere numerosi scrittori triestini, come Svevo, con il quale intraprese il carteggio e a cui dedicò numerose pagine saggistiche. Nel 1903 passò alla redazione del «Piccolo»: cfr. Ernestina Pellegrini (a cura di), *Trieste dentro Trieste: sessant'anni di storia letteraria triestina attraverso gli scritti di Silvio Benco, 1890-1949*, Firenze, Vallecchi, 1985, pp. 77 sgg.

²⁸⁶ Guido Botteri, Vito Levi, *Il Politeama Rossetti* cit., p. 193. Cfr. anche CMTTs «Carlo Schmidl», Hermet Guido, *Memorie della Società del Teatro Popolare di Trieste, 1908-1914*, originale dattilografato, dono Hermet, pp. 68 (Faldone catalogo 27, n. 394). Presso l'archivio del CMTTs «Carlo Schmidl» si conservano molti manifesti delle rappresentazioni nei teatri Fenice e Rossetti delle compagnie scritturate, come quella veneta Benini, la compagnia di operette Magnani, quelle di Virgilio Talli, di Alfredo De Sanctis, di Amedeo Chiantoni, di Ermete Novelli, di Fregoli, di Tumati, del Grand Guignol di Salvini, della veneziana di Ferruccio Benini, e dell'ultima, operante nel maggio del 1914, di Calabresi-Sabbatini-Ferrero: *Società del Teatro Popolare (Manifesti) 1908-1914*.

²⁸⁷ La società era presieduta da Aristide Costellos (morto il 1 novembre 1914), presidente anche del Teatro Comunale Giuseppe Verdi, che tenne il Congresso costitutivo nella sede dell'Associazione Patria (poi sciolta) l'11 maggio 1908: Guido Hermet, *Memorie della Società del Teatro Popolare, 1908-1914*, Trieste, Tipografia Goriziana 1943, p. 4.

(una delle tante), della quale lo stesso Piero Foscari si compiacque.²⁸⁸ La sua chiusura in concomitanza con lo scoppio della guerra fu, pertanto, inevitabile.

Le categorie di ‘popolarizzazione’, ricorrente nella fonte sopracitata, e del «servizio pubblico» auspicato da Benco, sembrano precorrere quello che solo nel secondo dopoguerra si caratterizzerà come una ‘politica pubblica’ in favore del teatro.²⁸⁹ La nascita popolare del teatro, che per spirito e tematiche si lega al clima culturale della Francia rivoluzionaria e a quello risorgimentale italiano, era un pretesto artistico per la formazione di una nazione che, nel caso triestino e dei territori italiani soggetti all’Austria, era ancora alla ricerca di uno «Stato» all’inizio del XX secolo.²⁹⁰ Nel teatro lirico la popolarizzazione dei soggetti in musica, soprattutto nei paesi dell’Est europeo, già nell’Ottocento si era nutrita del legame con la terra e con la forza del popolo, i soli fattori in grado di rigenerare il teatro e l’intera nazione: il caso del direttore d’orchestra fiumano Ivan von Zajc, morto nel 1914, risulta in tal senso esemplificativo, in quanto aveva tentato di trasformare l’opera italiana (avendo studiato al Conservatorio di Milano) nell’operetta viennese e poi in quella croata; negli anni Settanta dell’Ottocento, quando era direttore del Teatro Nazionale di Zagabria, aveva cercato di proporre repertori lirici di opere italiane (Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini) e francesi (Meyerbeer, Auber), ma rappresentati nella traduzione croata.²⁹¹ Operazione particolarmente interessante, perché le rare stagioni teatrali organizzate a Trieste durante la guerra riproposero, come vedremo, analoghi repertori italo-francesi, in versione ovviamente italiana: un filo conduttore, dunque, che piegava il linguaggio musicale ai tempi e agli spazi della costruzione identitaria di questi territori. Inoltre, le istanze irredentiste dei primi del Novecento, attraverso il teatro musicale, cercavano di spingere l’opinione pubblica in senso antritriplicista e francofilo.²⁹² È possibile idealmente annodare tale fenomeno alla commercializzazione spettacolare radicata nelle sale teatrali del *Boulevard du Temple* a fine Settecento, puntualmente radiografate da Carlotta Sorba nel suo recente volume, dove può essere rintracciata la genesi diacronica delle sale cinematografiche del primo Novecento. Lo stesso *mélo* di quegli spazi del divertimento, che aveva connotato la sfera emozionale e la pratica commerciale dei teatri post rivoluzionari (testi di largo consumo,

²⁸⁸ Guido Hermet, *Memorie della Società* cit., p. 18.

²⁸⁹ Sui discorsi e le pratiche e sulle ambiguità insite nel concetto di «teatro popolare», divertimento dal quale era esclusa una larga parte della popolazione, pur nella focalizzazione sulla Francia tra XIX e XX secolo, si veda Marion Denizot (a cura di), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes 2010, pp. 8-9.

²⁹⁰ L’opera lirica italiana, come «colonna sonora» della storia d’Italia, ha prodotto molti rituali di riappropriazione e molte ‘memorie’, popolari ed elitarie: si veda Giovanni Morelli, *L’opera*, in Mario Isnenghi, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia unita*, Roma-Bari, Laterza 1996, pp. 45-113.

²⁹¹ Sul tema del sacrificio per la patria Ivan von Zajc compose l’opera *Nikola Šubić Zrinjski*: cfr. Vjera Katalinić, *The opera as a medium of the national idea at the south-east of the habsburg monarchy: the case of the national theatre in Zagreb, the capital of Croatia*, in Ivano Cavallini (a cura di), *Nation and/or Homeland. Identity in the 19th Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe*, Udine, Mimesis 2012, pp.125-134: 128-129.

²⁹² Giovanni Sabbatucci, *Il problema dell’irredentismo e le origini del movimento nazionalista in Italia*, in «Storia contemporanea», I, 3 (1970), pp. 467-502: 483.

commercializzazione del divertimento, temi morali e patriottici, produzione seriale, esaltazione della virtù) sembra rinascere, anche se con caratteristiche tecnologico-industriali più avanzate, nei *Theater-Kino-Variété*.²⁹³ A Trieste la popolarizzazione dell'*audience* cinematografica si connotava socialmente dal fatto che l'alta borghesia era già emigrata prima del conflitto per sfuggire alle conseguenze economiche della guerra; dunque, le «folle» e i «folloni», termini a cui alludeva quotidianamente la stampa cittadina, alludevano ad una stragrande maggioranza femminile, a ragazzi, a vecchi e militari in licenza, accomunati dalla partecipazione ad un medesimo spettacolo e in una medesima sala, ancora forse più popolarizzata dei teatrini dei *boulevard*, dove non erano rimaste assenti anche le classi più elevate.

Nel più ampio panorama culturale dell'Ottocento, la popolarizzazione del consumo musicale passava anche attraverso il mercato e l'editoria, grazie alla divulgazione di miscellanee di ampio consumo delle proposte editoriali che, con le raccolte musicali «per tutti», potevano raggiungere un *target* trasversale alle varie classi sociali.²⁹⁴ La casa musicale milanese Sonzogno assunse nel primo Novecento una connotazione divulgativa e popolare con le sue collane musicali e la sua passione per il teatro dell'operetta, che veniva diffusa attraverso i concorsi ed un'intensa attività impresariale, contrapponendosi alla politica editoriale legata al grande repertorio operistico di casa Ricordi.²⁹⁵ Nella popolarizzazione del consumo, Trieste si affiancava alle grandi case editrici italiane ed europee grazie all'ampia azione musicale divulgativa dell'editore musicale triestino Carlo Schmidl (a cui è intitolato il Civico Museo Teatrale cittadino), che dal 1901 al 1914 si era dedicato all'apertura della filiale di Ricordi a Lipsia, dove aveva aperto anche una propria filiale («Carlo Schmidl & C.»), rilevando, inoltre, le case Mozarthaus di Vienna, oltre ad altre minori italiane. Per quasi un secolo rimase attivo grazie, soprattutto, a collane, raccolte e riduzioni di musica di consumo, come operette, canzoni popolari, musica da ballo, brani da saloon e da caffè-concerto, con lo scopo di soddisfare pure il numeroso pubblico dei dilettanti.²⁹⁶

I primi fonografi, e poi i grammofoni, ebbero sicuramente un ruolo importante nella diffusione 'popolare' dell'ascolto, a cui provvedevano le prime case di registrazione: a Trieste, nel Salone

²⁹³ «Il *mélo* si presenta come un fenomeno di almeno tendenziale “democratizzazione” dell'*audience* teatrale nella Francia post rivoluzionaria. Fino a che punto ciò corrispondesse anche a una “popolarizzazione” del pubblico è assai difficile dire.[...] Certo non si può parlare di un teatro “popolare” nel senso anche programmatico che al termine viene dato alla fine dell'Ottocento. Si tratta piuttosto di un teatro che parla a una *audience* ampia, usando un linguaggio semplice [...]»: Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 64-65.

²⁹⁴ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 98 sgg.

²⁹⁵ Erano note le «Biblioteche Sonzogno»: *Il Teatro Illustrato e la Musica popolare* o la mensile *La musica per tutti*: Marco Capra, *Sonzogno (ad vocem)*, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, pp. 329-344.

²⁹⁶ Sulla poliedrica figura di Carlo Schmidl, editore, scrittore, musicologo, collezionista, organizzatore di concerti, mimuzioso ricercatore che ha fatto conoscere in Italia i nomi dei Sinico, di Smareglia, di Rota e di Busoni, cfr. Fabiana Licciardi, *L'editoria musicale triestina nella prima metà del Novecento*, in Maria Girardi (a cura di), *Lungo il Novecento* cit., pp. 85-95: 88 e Margherita Canale Degrassi, Fabiana Licciardi, *Schmidl Carlo (ad vocem)*, in Bianca Maria Antolini, *Dizionario degli editori musicali italiani* cit., pp. 322-325.

concerto «Pathèfono» in Piazza della Borsa, si poteva con modica spesa ascoltare in cuffia moltissimi dischi disponibili. E il termine ‘popolare’ indica in questo caso una diffusione urbana, economica e commerciale della musica, veicolata dalle nascenti forme mediatiche che furono determinanti negli anni a seguire per quella cultura di massa in cui la competizione di mercato giocherà un ruolo decisivo.²⁹⁷

5. «La nuova ricchezza non ha storia»: nuove professioni per un nuovo mercato, i noleggiatori e gli impresari

La vita triestina nell’anteguerra testimonia una floridezza economico-culturale pari a quella di grandi città europee come Parigi, Londra e Berlino. Ampi negozi ammodernati, mercati ricolmi di frutta e verdura provenienti dalle Puglie, dalla Romagna, dal Friuli e dall’Istria; inoltre trattorie, caffè, cinematografi, tutti frequentatissimi, attestano quanto denaro circolasse, quale movimento vi fosse in città e quanto la gente amasse divertirsi.²⁹⁸

Prima della guerra l’alta borghesia, pilastro storico dell’economia triestina, aveva fondato il suo potere sulla proprietà di stabili e di «carte valori», ma anche la piccola borghesia (artigiani e negozianti) avevano molto influenza e disprezzavano tanto i nobili quanto i ceti più poveri. Completava il quadro sociale una massa di impiegati e intellettuali, il cui portafoglio, però, non era certo invidiabile. Con la guerra una brusca trasformazione sociale aveva portato alla ribalta una nuova borghesia, con la quale, commentava il giornale socialista, «i giovani patrimoni, venuti su come funghi dal suolo, hanno preso il posto accanto ai vecchi... e li hanno in parte soppiantati».²⁹⁹ Nuovi proprietari di fabbriche e di stabili «hanno nascosto il denaro acquistato nel possesso di una sola casa e hanno fatto affari fortunati in cuoio, in grassi, in petrolio, in sapone. La nuova ricchezza non ha storia, è stata generata dall’occasione»; non si trattava solo di milionari, ma anche di «gente di gradini intermedi: contadini divenuti allevatori, fabbri divenuti ricchi fabbricanti, piccoli negozianti che hanno acciuffato la fortuna».³⁰⁰ Tale nuova borghesia aveva bisogno di una nuova identità anche culturale che, nei neonati *Theater-Kino-Variété*, non doveva misurarsi con la potente eredità della *élite* e poteva, invece, esordire con generi nuovi e attrattivi. Il fenomeno va contestualizzato su scala europea: a Londra, come argomenta Derek Scott, la «musical comedy»

²⁹⁷ Graham Murdock, *Large corporations and the control of the communications industries*, in Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran and Janet Woollacott (a cura di), *Culture, society and the media*, Taylor & Francis e-Library, 2005, pp. 114-147: 125.

²⁹⁸ Lo racconta Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., p. 65.

²⁹⁹ «Il Lavoratore» 19 ottobre 1916. *Una società nuova* (articolo della redazione).

³⁰⁰ Ibid.

era il genere della piccola-media borghesia, che esprimeva la sua necessità di adattare i bisogni della classe lavoratrice ai valori di rispettabilità della borghesia.³⁰¹

A questa fascia socio-economica appartenevano, dunque, gli impresari cinematografici protagonisti di questo mio lavoro; non erano personaggi che potevano permettersi investimenti di grossi capitali, ma piccoli commercianti, esperti nel fiuto degli affari e nei facili guadagni, gli unici che in tempi di guerra potevano garantire una immediata liquidità da investire e potevano perciò far circolare il denaro. Erano piccoli imprenditori, commercianti, liberi professionisti, periti giudiziari o pensionati che avevano investito un capitale (proprio, di un istituto di credito o di terzi), al fine di garantire a figli e nipoti un'occupazione pressoché sicura, di nuovo conio e in via di sviluppo. Dovevano essere capaci, inoltre, di fronteggiare un'agguerrita concorrenza, non solo di piccolo taglio, ma anche internazionale.

Il fatto che gli spettacoli di provenienza estera fossero un serio motivo di preoccupazione fu oggetto di fiumi di inchiostro. Il Ministero degli Interni, proprio due giorni prima dell'assassinio a Sarajevo, scrisse alla Luogotenenza di Trieste in toni allarmanti: la *Zentral-Reichsverband der Schausteller und Berufgenossen Oesterreichs sowie mehrere Zirkusbesitzer* (unione centrale dei proprietari austriaci di sale e loro cooperatori e parecchi titolari di circhi) si erano, a tal proposito, fatti portavoce delle lamentele degli impresari, obbligati dalle autorità ad operare solo nell'interno del territorio nazionale. Questi contestavano una crescente concorrenza da parte di molte imprese straniere alle quali, in alcuni comuni, veniva data addirittura la precedenza con il consenso dei commissariati distrettuali di polizia.³⁰² Il Ministero dovette richiamare l'attenzione sui contratti stipulati dagli uffici comunali con le compagnie o imprese cinematografiche estere, nelle cui determinazioni il consenso doveva essere rifiutato ai richiedenti esteri. A tale scopo le Luogotenenze venivano invitate ad agire sulle corrispondenti autorità distrettuali e sui podestà, nel ricordare loro che il rilascio del visto comunale aveva l'unico scopo di adempiere agli obblighi di sorveglianza sulle produzioni pubbliche, a cui la polizia locale era tenuta, e specialmente di impedire gli allestimenti pubblici senza la prescritta licenza, cioè quella dell'autorità statale unita al visto, appunto, di quella distrettuale.³⁰³ Nei confronti dei comuni, dunque, le autorità centrali non nutrivano troppa fiducia di lealismo.

Se la figura dell'impresario teatrale era fondamentale per il buon andamento degli incassi, non da meno l'impresario cinematografico doveva dimostrare tutte le sue abilità di imprenditore professionista nel tessere relazioni politiche e commerciali con autorità, produttori, distributori,

³⁰¹ Derek B. Scott, *British Musical Comedy in the 1890s: Modernity without Modernism*. Keynote given at the biennial *Music in Nineteenth-Century Britain* conference, University of Birmingham, 28–30 June 2017, consultabile in www.Academia.edu.

³⁰² ÖSAW, k.k. Ministerium des Innern, *Produktionslizenzen. Erteilung von sg. Reichslizenzen*, IV, 7 novembre 1914.

³⁰³ ASTs LGT AG, b 2424, f 531, 1914, 26 giugno 1914. Ministero degli Interni alla Luogotenenza di Trieste.

noleggiatori, macchinisti e operatori, senza poter tuttavia disporre di agenzie specifiche, ben avviate, invece, nel settore teatrale: nella sola Trieste queste ultime erano almeno tre (Curiel, Gentili e Gallina: *Tav. 2*, ultima colonna).

5.1 Il caso del cinematografo Excelsior nel mirino della censura

È interessante ripercorrere la vicenda di un vero pioniere della cinematografia triestina, il foggiano Salvatore Spina, definito dalla stampa locale «coraggioso» per le sue proiezioni di film «italianissimi».³⁰⁴ L'attività di Spina a Trieste, «concessionario per l'Italia, colonie e paesi irredenti» della casa Georges Lordier di Parigi (con sede a Milano e agenzie a Torino e a Venezia) supportava quella di altri cinematografisti, come i triestini Enrico Pegan e Giuseppe Stancich.³⁰⁵ quest'ultimo nel 1906, prima di Spina, era direttore del cinematografo Orfeo, una delle primissime sale cinematografiche stabili locali.³⁰⁶ Spina aveva iniziato la sua collaborazione a Trieste con Enrico Pegan e Antonio Permè (o Perme), il quale era rappresentante concessionario dei Lumière per Trieste; il primo apparecchio francese fu presentato per la prima volta al teatro Fenice il 16 giugno 1897. Con lo stesso apparecchio Spina effettuò le prime riprese di attualità triestine, prima di partire per la Croazia, la Slovenia e l'Ungheria.³⁰⁷

Che Giuseppe Stancich fosse «di sicuri e provati sentimenti italiani e già possessore di diverse licenze cinematografiche», nonché in contatto con gli altri direttori dei cinematografi di via Acquedotto, lo confermano le stesse fonti archivistiche esaminate e le memorie autobiografiche scritte dall'irredentista Marcello Depaul, ex presidente dell'associazione La Giovane Trieste.³⁰⁸ Pegan e Stancich si separarono da Permè nel 1897, girando il Nord Italia; Pegan, che aveva già

³⁰⁴ ASTs, Archivio Attilio Gentile, b.XXI, fasc. 868, *Storie lontane* cit. Il vero cognome era Spina-Cucumazzi; nel 1905 prese la residenza a Trieste, dove iniziò le sue rappresentazioni al politeama Rossetti, diventando poi proprietario e direttore del Cinematografo Gigante Edison, gestito da Enrico Pegan dal 1905. Utilizzava uno schermo di 50 metri quadrati e colossali proiezioni a colori con intermezzi musicali eseguiti da un'orchestra. Aveva una sede fissa anche a Treviso e a Milano e una sede di noleggio di apparecchi, continuando però anche l'attività ambulante. Il patriottismo nelle sale cinematografiche si tramutava spesso in dimostrazione politica, ad iniziare dal celebre film *La presa di Roma* di Filoteo Alberini (che circolava pure con i titoli *Bandiera bianca* e *La breccia di porta Pia*) del 1905 (a Trieste nell'aprile del 1906, al Filodrammatico e poi al Rossetti): in Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., p. 40 sgg. Sulla figura di Giuseppe Stancich cfr. Aldo Bernardini, *Il cinema italiano delle origini*, cit., p. 135.

³⁰⁵ ACMVe, Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia* cit., p. 42. e réclame a p. 112. Per i film G. Lordier, edizioni di film, stabilimento e teatro di posa, *Le grand Films Populaires G. Lordier*, interpretati dalle vedette parigine e tratti dai romanzi e drammi celebri: cfr. MNCT, «Annuario generale della cinematografia», I,1, 1918, Roma, Cooperativa Tipografica L. Luzzatti, p. 178.

³⁰⁶ Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini* cit., pp. 133-135 e *Guida generale* cit., 1915.

³⁰⁷ A Trieste vendeva anche cinematografi, fonografi e motori inglesi: Su Antonio Permè e Salvatore Spina cfr. Aldo Bernardini, *Il cinema italiano delle origini* cit., p. 113 e 132-135.

³⁰⁸ L'unica versione di questa preziosa fonte, di cui non ho trovato traccia nelle fonti bibliografiche, importante per il suo valore memorialistico dell'irredentismo fino alla Grande guerra, è stata reperita in formato digitale: Marcello Depaul, *Autobiografia*, digitalizzata da Federica Depaul, Roma, febbraio 2012. L'autobiografia è stata scritta nel maggio 1916: consultabile sul sito: www.yumpu.com/it/document/view/14960713/autobiografia-di-marcello-depaul-digitalizzata-da-depaulitsul. Per Giuseppe Stancich «di sicuri e provati sentimenti italiani», p. 115 sgg.

l'esclusiva del cinematografo Lumière, diventò anche concessionario dell'*American Bioscop* di Luigi Roatto; questi, nel 1905 era diventato amministratore dell'impresa Spina, ottenendo la licenza anche per la Dalmazia e nel 1906 organizzò al Rossetti proiezioni lunghe «con quadri neri e colorati ed intermezzi musicali».³⁰⁹ Roatto, pugliese, attivo soprattutto a Venezia, aveva a Trieste un'impresa di noleggio di film, in via Barriera Vecchia 21 (*Tav. 2.2, lett. H.*), quartiere in cui i cinematografi erano in crescita (*Tav. I, area blu*).³¹⁰

Il cinematografo Spina si trovava in via Acquedotto 32, vicino alla tipografia di Ludovico Hermannstorfer (padre del direttore del cine-teatro Fenice), ubicata in via Giotto 6-8.³¹¹ Dalle ricerche di Dejan Kosanović si apprende che nell'estate del 1910 Salvatore Spina, che due anni prima aveva avuto un cinematografo ambulante anche a Zara, dovette fare ricorso per una proiezione vietata dalle autorità, forse giudicata troppo filoitaliana; per questo motivo gli fu tolta anche la licenza del cinematografo, che passò ad Ernst Lenarduzzi. Il locale cambiò anche denominazione in Excelsior (*Tav. 2.1, n. 9*) e Spina continuò per poco tempo solo l'attività di noleggio di pellicole.³¹² D'altronde i suoi orientamenti politici erano ben noti alla Luogotenenza.³¹³ La sua ditta si sviluppò in breve tempo nel noleggio di film e vendita di attrezzature cinematografiche, ma anche nella produzione di film.³¹⁴ Anche il suo successore, Ernesto (Ernst) Lenarduzzi, era altrettanto noto agli uffici della Direzione di Polizia; questi aveva rilevato il locale nel 1911 e aveva inoltrato l'istanza per aprirvi un proprio cinematografo.³¹⁵ A tale scopo aveva fornito ampie assicurazioni, in quanto pensionato della Cassa di Finanza ed impiegato presso la ditta Domenico Deseppi.³¹⁶ Di fatto era l'amministratore della ditta di Emma Deseppi, la quale tra

³⁰⁹ Scrive Carlo Montanaro che nel 1907, nella pubblicità del «Re dei Cinematografi» di proprietà Roatto e direzione Pegan, appaiono le prime indicazioni per il cinema parlato, le «cinematografie musicate» dei maestri Romolo Bacchini, Egidio Mazza (adattatore delle musiche per *Cabiria* a Trieste: vedi oltre) e Romeo Cuccolo: Carlo Montanaro, *Gli ambulanti e impresari* cit., p. 197. Per Enrico Pegan si veda Aldo Bernardini, *Il cinema italiano delle origini* cit., pp. 111-112.

³¹⁰ *Guida generale* cit., 1914: Roatto cav. Luigi, *ad vocem*. Roatto aveva il noleggio esclusivo: Aldo Bernardini, *Il cinema italiano delle origini* cit., pp. 121-124.

³¹¹ *Guida generale* cit. del 1910 e del 1915. Nello stesso edificio oggi c'è il cinema Giotto, nel cui interno è conservata una riproduzione a stampa della stamperia di Lodovico Hermannstorfer. Si può ipotizzare, perciò, che i due impresari si conoscessero.

³¹² Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema* cit., pp. 115 e 139. Non ho potuto ritrovare all'Archivio di Stato di Trieste il documento riportato dall'autore a p. 87, riguardante la richiesta di Spina di aprire il cinematografo in via Acquedotto 32.

³¹³ ASTs LGT AG, b. 2420, fasc. 615. Il suo «Cinematografo Gigante» compare già nel 1905 al politeama Rossetti per uno «spettacolo di mole colossale, diviso in tre parti con intermezzi d'orchestra, tra cui una Dannazione di Faust tutta a colori», che aveva già girato in molte località italiane, istriane e dalmate. Il *Plakat* della serata è riprodotto in Guido Botteri, Vito Levi, *Il politeama Rossetti* cit., p. 231.

³¹⁴ Su Spina cfr. anche Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, cit., p. 99.

³¹⁵ ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 615, 4 ottobre 1911. Fascicolo istanza di Ernesto Lenarduzzi alla Luogotenenza per la concessione della licenza per il cinematografo in via Acquedotto 32, st. 615. L' autorità revoccherà a Spina la licenza cinematografica, lasciandogli solo l'attività di noleggio.

³¹⁶ «Ernst Lenarduzzi, figlio dei coniugi Franz und Ursula Lenarduzzi nata Miniussi, nato nel 1856 a Monfalcone, residente a Trieste, cattolico, sposato con Antonia Boronin, residente in via Sanità 2, cassiere in Pensione della Cassa di Finanza, attualmente impiegato presso l'attuale ditta Domenico Deseppi e contemporaneamente amministratore delle

l'altro era co-proprietaria del teatro Goldoni (ex Armonia), nell'omonima piazza.³¹⁷ E ciò fornisce un'ulteriore prova del connubio commercio-arte che sottostava alla nascita di questi locali. Nell'ottobre del 1911 iniziarono già i guai con le autorità di polizia, a causa di un manoscritto anonimo, con il quale si denunciava la faziosità italiana delle proiezioni programmate dal Lenarduzzi.³¹⁸

Visto che la delazione era comunemente praticata da opportunisti senza scrupoli, rimane dubbia l'effettiva partecipazione di Lenarduzzi a progetti sovversivi, ma il fatto che Spina avesse partecipato in prima persona con il proprio capitale, come sottolineato nella denuncia anonima, e avesse un ruolo importante nei contatti con i diversi fornitori di pellicole, oltre ad essere il principale impresario («*Hauptunternehmer*») del cinematografo in questione, doveva essere per la polizia comunque motivo di sospetto.³¹⁹ Sospetto che veniva mosso anche contro Spina, il cui nome «pur avendo un ruolo secondario, doveva venir fatto in modo non palese presso i cinematografi».³²⁰

Tuttavia, un mese più tardi, il 30 novembre 1911 ebbe luogo l'inaugurazione del nuovo Salone Excelsior, in via Acquedotto 30 (e non più 32).³²¹ Nel successivo dicembre, però, quando Lenarduzzi chiese il rinnovo della licenza, la Direzione di polizia si espresse negativamente, con la sua usuale formula «*ein Anstand obwaltet*» (si sollevano obiezioni). Contro tale decisione Lenarduzzi non produsse ricorso, forse consapevole del suo inevitabile fallimento. Infatti la sua posizione si era aggravata, dopo che le indagini della polizia avevano rinvenuto, nel febbraio 1912, l'esibizione di *réclame* «non censurate» presso il suo cinematografo.³²²

case di appartenenza della sig. Emma Deseppi. [...] Per cui la Direzione di Polizia non ha nulla di nuovo da sollevare, secondo recenti indagini, che Spina sia realmente coinvolto limitatamente al suo locale relativamente al "Fundus instructus" da affittare o da vendere. Si deve ciononostante prendere misure e assicurazioni sul fatto che Spina abbia partecipato in prima persona con il proprio capitale all'impresa mentre il possessore della licenza fungeva più o meno da "uomo di paglia". In questa citazione in giudizio ci si onora di biasimare una analoga richiesta di Angelina Pimpach»: ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 615, 6 e 8 agosto 1911 (a penna). La Deseppi era tra i proprietari del teatro Goldoni (ex teatro Armonia, principale teatro di prosa a Trieste fino al 1902): cfr. *Guida generale* cit., 1914, *ad vocem*. E' interessante notare che le attività impiegate di queste figure continuino ad intracciarsi con quelle teatrali.

³¹⁷ *Guida generale* cit., 1912.

³¹⁸ ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 615, manoscritto anonimo senza data, recante il timbro della *K.K. Polizeidirektion Triest*, 21 settembre 1911, n. 16207/2/I.

³¹⁹ Mentre il possessore della licenza (non nominato) fungeva più o meno da «uomo di paglia» (trad. it. di «*Strohmännchen*») ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 615 cit., 5 ottobre 1911 (stesso n. di prot.). «[...] le informazioni contenute mostrano ormai senza dubbio che come prima era Spina impresario principale, di cui parlano anche i fatti, come Ella sa, ha condotto la maggior parte delle trattative necessarie alle attività della ditta con diversi fornitori. Si sottolinea inoltre il dovere esemplare di Spina anche se recentemente il suo nome è stato fatto al secondo posto presso il cinematografo in modo non evidente o manifesto» (TdA).

³²⁰ Ibid..

³²¹ Il 5 dicembre 1911 Lenarduzzi inoltra richiesta alla Luogotenenza per ottenere il rinnovo della licenza (con decreto del 29 settembre) per l'esercizio del «mio Salone cinematografico Excelsior in via Acquedotto 32 (ora 30)»: ivi.

³²² Il consigliere aulico della Direzione di polizia alla Luogotenenza: Lenarduzzi Ernst, a cui era stata concessa la proroga della *Kinematographen-Lizenz* con decreto del 14 marzo 1912, viene condannato a causa di esibizioni di *réclame* non censurate e della violazione degli articoli 11 e 12 dell'*Ordinanza* sui cinematografi, a una multa di 10 corone o 24 ore di arresto (TdA): ivi, 26 marzo 1912. Contro questa multa egli inoltrò ricorso, ma venne rigettato.

Questa complicata vicenda, probabilmente, incise sulle condizioni di salute di Lenarduzzi, considerato che poco dopo, nell'aprile del 1912, l'impresario morì e nello stesso mese, come prevedeva l'*Ordinanza* ministeriale sui cinematografi, la proprietà del locale venne rilevata prima dalla vedova e poi dai figli minori.³²³ Il 23 maggio la Direzione di polizia precisava alla Luogotenenza che la moglie aveva sempre osservato la correttezza politica delle rappresentazioni, che riceveva una pensione di 108 corone per il sostentamento dei figli, uno dei quali, Ceciliano, era tenente nel 97° reggimento.³²⁴

Nel 1913 il nuovo impresario del cinematografo, definito ora «*Lichtspielhalle*», ovvero sala con varietà, risultava Giacomo Fiocca, che non era nuovo del mestiere poiché gestiva già in via Acquedotto 37 (a pochi metri di distanza, dunque) un altro cinematografo, il salone Novo Cine, di proprietà dal 1909 di Giuseppe Fulignot, incluso Società Cinematografica Triestina.³²⁵ Che Fiocca non fosse gradito alle autorità di polizia lo si evince dal successivo diniego di un'estensione della licenza alle rappresentazioni di varietà all'interno del cinematografo: le argomentazioni sollevate da Fiocca sulle sue difficili condizioni finanziarie non trovarono accoglienza presso le autorità che, per evadere l'istanza, avrebbero dovuto allora rispondere positivamente anche a simili istanze da parte di altri cinematografi che, nella via Acquedotto, soffrivano della medesima concorrenza del più grande *Theater-Kino-Variété* Eden e dal Teatro Minimo-Bellini; era il caso, ad esempio, del cinematografo Galileo, il cui proprietario e gestore Guido Wölfler (co-impresario anche all'Eden) si era appellato alla Direzione di polizia nel maggio del 1913 chiedendo un pari ampliamento del proprio cinema al varietà.³²⁶

Pertanto, concludeva la Luogotenenza usando la solita formula amministrativa standard «*die Bedürfnissen der Bevölkerung in jenem Umkreise vollkommen entspricht und im Gewährunsfalle auch alle andere Kino-Lizenzinhaber das gleiche Ansinnen stellen würden*».³²⁷ Le richieste degli impresari cinematografici di poter aprire un teatro di varietà all'interno dei cinematografi, al fine contrastare la concorrenza causata dalla crescita esponenziale del cinema, si moltiplicheranno negli anni di guerra.

³²³ Ivi, 27 aprile 1912.

³²⁴ Pertanto non venne sollevata alcuna obiezione alla richiesta della vedova, che decise di devolvere il ricavo netto ai quattro figli e, pertanto, la licenza venne accordata ai minori sotto la guida di un tutore, l'avvocato Alfonso Tarabocchia: ivi, 23 maggio 1912.

³²⁵ Ivi, 31 marzo 1913. Per la definizione di «*Lichtspieltheater*», che lascia intravedere la trasformazione del locale anche in varietà, cfr. ivi, documento del 3 aprile 1913. La richiesta di Fiocca di l'apertura di un teatrino di varietà nel cinematografo, tesa a risollevarle le sue perdite finanziarie, risale però al 12 maggio 1913: ivi.

³²⁶ Per la Società cinematografica triestina di via Acquedotto rinvio al cap. II, par. 3. Il fratello Enrico, titolare del Caffè Espresso in via Acquedotto 27, praticamente annesso al cinematografo, nel 1916 riuscì a fuggire in Italia. ASTs, LGT AP (Riservati), b. 396, fasc. 3765, 22 giugno 1916.

³²⁷ «Il bisogno della popolazione del quartiere è già coperto e questo vale anche per le richieste degli altri gestori di cinematografi» (TdA): ASTs, LGT AG, b. 2420, fasc. 615 cit., documento luogotenenziale del 25 maggio 1913.

Gli atti conservati al Consiglierato di Luogotenenza ci chiariscono ulteriormente le dinamiche di questo braccio di ferro tra Fiocca e la polizia.³²⁸

La solidità dell'attività cinematografica di Fiocca era dovuta, al pari di altri suoi professionisti colleghi, alla sua multiforme operatività: oltre al suo commercio in manifatture e alla gestione del *Nuovo Cine* di via Acquedotto 37, aveva un' impresa di *réclame* in Piazza della Borsa 12, vicino al cinematografo di Caris al n. 15, ed era anche noleggiatore di pellicole cinematografiche, che teneva depositate in via Farneto 1 (*Tav. 1, lett. C.*).³²⁹ Proprio qui, nel febbraio 1914 ebbe luogo un sopralluogo della cosiddetta «Autorità industriale», in seguito ad una denuncia che aveva rilevato un quantitativo di pellicole superiore a quello stabilito dall'O. M. 15.7.1908 (variabile dai 5 ai 100 kg), per di più conservate in parte in scatole di cartone.³³⁰ Il locale stesso, inoltre, non risultava idoneo al deposito.³³¹ Poiché Giacomo Fiocca era di cittadinanza italiana (come attesta il foglio d'identità allegato al procedimento), il Consiglierato di Luogotenenza nel marzo 1914 avanzò una richiesta «all'Inclita Regia Prefettura di Lecce», città d'origine dell'impresario, per sapere se l'interessato fosse «iscritto a qualche partito sovversivo».³³² La risposta della Regia Prefettura di Terra D'Otranto fu, possiamo dire, scontata, in quanto Fiocca «risulta essere di buona condotta sotto ogni rapporto. A suo carico non esistono precedenti, né pendenze penali, come pure non risulta che sia iscritto a partiti sovversivi».³³³

Non sappiamo il seguito della vicenda: ma dal 1915 il nome di Fiocca scompare dagli atti documentali.

5.2 Caris, Rebez, Novak e Joyce: oltre il cinematografo Volta di Dublino

In Piazza della Borsa e nei dintorni, nel cuore dunque del borgo Giuseppino e della vita finanziaria della città, avevano sede i luoghi del controllo del commercio cinematografico, legato ad altre attività professionali che gli impresari conducevano per avere il capitale da investire

³²⁸ Tutti di documenti citati nel seguito del testo sono depositati presso ASTs, LGT CL, b. 3607, fasc. 394, 1914, Jakob Fiocca.

³²⁹ Nel 1913 la sua impresa di *réclame* fu oggetto di un procedimento di pignoramento, forse per debiti, da cui fu emessa poi la desistenza per conto della parte procedente (Società triestina di sconto e credito): LGT CL, b. 3587, fasc. 1543, 1913.

³³⁰ ASTs, *Verkehr mit Zelluloid*, Ordinanza 15 luglio 1908 dei Ministeri del Commercio, degli Interni, delle Finanze, delle Ferrovie, dei Lavori Pubblici e della Difesa del Paese, d'intesa con il Ministero della Guerra, B.L.I. (*Bollettino delle Leggi dell'Impero*), n. 163, *concernente il trattamento della celluloidi, dei prodotti e degli scarti di celluloidi*, fasc. 5, pp. 92-93.

³³¹ ASTs, LGT, CL, b. 3604, fasc. 394. s.d. pr. 654/1914. Il giudizio distrettuale in affari penali Trieste, 20 marzo 1914. Protocollo del sopralluogo del 23 febbraio 1914 nel locale di esercizio di Giacomo Fiocca, via Farneto 1,

³³² Ivi, 394/1914 del 10 marzo 1914.

³³³ Ivi, 2 marzo 1914.

nell'apertura di nuove sale di proiezione (commerci in manifatture, pellami, stoffe, vini e liquori, ecc.). In questa zona ebbe inizio l'avventura del cinematografo di Joyce a Dublino: non è improbabile che la stretta vicinanza del cinematografo Americano di Josef Caris, in Piazza della Borsa n. 15 (*Tav. I n. 25*), una delle prime sale cinematografiche stabili triestine, alla Berlitz School in cui insegnava James Joyce (situata al n. 16), fosse uno dei motivi che indussero i due personaggi, insieme a Johann Rebez (e ad altri, come vedremo) a consorzarsi per dare il via nel 1909 alla breve esistenza del cinematografo Volta di Dublino.³³⁴

Appartenenti alla Società cinematografica triestina negli anni 1914-1915, Caris (commerciante in manifatture) e Rebez (commerciante in pellami) rivestivano un ruolo importante all'interno del primo mercato cinematografico: nel 1908, insieme a Giuseppe Tami, costituirono una «Società anonima di cinematografici», con lo scopo di istituire cinema sia itineranti che permanenti in diverse città.³³⁵ Fu la forma societaria che, probabilmente, permise a Caris e Rebez di acquistare nel 1908 il cinema Edison in Piazza Caserma, all'inizio di via Carducci (*Tav. I n. 13*) e di istituire nell'anno seguente il primo cinematografo a Bucarest, denominato Volta, come quello di Dublino. Alla breve iniziativa di James Joyce di aprire il primo cinematografo a Dublino nel 1909 collaborò anche un altro triestino, il proiezionista Guido Lenardon; i film rappresentati erano nella maggiorparte italiani. *Manager* del locale era, inoltre, uno sloveno, Lorenzo Novak, arrivato a Dublino al seguito del cognato Antonio Mahnich, triestino.³³⁶

All'Edison Rebez dal 1906 proponeva le proiezioni dell'apparecchio Ideal (nome che diede origine alla sala inaugurata nel 1913 in via Sant'Antonio, poi cinema Italia), facendo ammirare i grandi successi provenienti da Parigi, Londra, Berlino e New York.³³⁷ Di proprietà di Carl Böcher, possessore anche del cinema Americano prima di Caris, e poi di Rebez dal 1909, l'Edison era specializzato per la proiezione di film-opera, con l'accompagnamento di un grammofono sincronizzato: anche il Volta di Dublino offriva il medesimo repertorio con l'accompagnamento di una piccola orchestra.³³⁸ Era, inoltre, l'unico cinematografo che aveva lo schermo collocato tra il proiettore e gli spettatori, allo scopo di fissare meglio la proiezione in trasparenza e renderla più luminosa, con la tela impregnata di olio di lino.³³⁹ Sembra che Rebez abbia anche fatto parte della

³³⁴ Giuseppe Caris acquistò il Cinema Americano nel 1908, dichiarando di essere un cittadino austriaco e di subentrare come tale al sig. Böcher, con tanto di certificato di buona condotta: LGT AG, b 2425, fasc. 80, 1915, Politeama Rossetti,

³³⁵ Erik Schneider, *Dedalus Among the Film Fol. Joyce and the Cinema Volta*, in John McCourt (edited by), *Roll Away the Reel World: James Joyce and cinema*, Dublin, Cork University Press 2010, pp. 28-40:30.

³³⁶ Sulle figure di Caris, Rebez e Novak si veda anche Erik Schneider, *Dedalus* cit., pp. 30-31 e 38.

³³⁷ Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, cit., p. 85.

³³⁸ Erik Schneider, *Dedalus* cit, p. 31.

³³⁹ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., pp. 45-46. Per l'Edison cfr. Corrado Ban, «Il Piccolo illustrato», 26 maggio 1979.

commissione per la redazione dell'*Ordinanza* ministeriali sui cinematografi del 1912.³⁴⁰ Fu impresario al Fenice nel 1914-1915 ma, dopo il richiamo alle armi, cedette il suo esercizio, dichiarando bancarotta nel dopoguerra (*Tav. 4*).

Che fossero solidi i collegamenti tra gli operatori della pratica cinematografica tra Trieste e l'Istria lo conferma il fatto che Lorenzo Novak, proprietario di un negozio di biciclette a Trieste oltre che di un cinematografo a Pirano (dopo la chiusura di quello a Portorose), nel 1912 presentò un reclamo alla Luogotenenza, in quanto Josef Sluga, già attivo a Trieste e nel Litorale dal 1908, agiva nella stessa Pirano con il proprio cinematografo ambulante oltre i termini della prescritta autorizzazione: ed era per lui, in tal modo, un concorrente sgradito.³⁴¹ Ma la Direzione di polizia, sulla base delle proprie informazioni, rispose che Sluga era allora operatore presso i cinematografi triestini Buffalo Bill, della vedova Collautti, e Argo, di Armando Susanna, pertanto ipotizzava che il cinema ambulante di Pirano fosse gestito da una persona diversa. Le successive indagini, però, portarono ad altri risultati, poiché Sluga serviva anche l'entroterra nelle zone di Monfalcone, Cervignano e Gradisca;³⁴² e a Gradisca, nel 1910, Sluga aveva prestato il suo nome per la licenza ottenuta dal regnicolo Gerolamo Nobile, che invece fungeva da vero direttore e impresario e aveva messo sia il proiettore che il capitale necessario, mentre Sluga collaborava come operatore specializzato.³⁴³ Delazioni e insinuazioni, perciò, inquinavano le reali motivazioni per cui questi impresari si rivolgevano alle autorità sotto apparenti ragioni commerciali. Sbaragliare la concorrenza era, sicuramente, lo scopo principale.

Dopo quanto esposto, non è da meravigliarsi se, nel gennaio 1912, Novak chiese il rinnovo della licenza per il suo cinematografo di Pirano³⁴⁴ e il 1 marzo 1913 Giuseppe Sluga, che si era visto ridurre il proprio spazio di lavoro, inoltrò allora la richiesta per la concessione di una licenza cinematografica in Romania. La sede non era nuova per questi professionisti triestini che, già nei primi anni Dieci, erano inseriti nel circuito internazionale della distribuzione di pellicole, anche a Bucarest. Infatti, Caris e Rebez, insieme a Mahnich (ma con mandato alla moglie, Caterina Mahnich, di cui Novak era cognato), aprirono il primo cinematografo stabile nel 1908, denominato Volta e, dopo la sua chiusura, Mahnich diventò proprietario di altri tre cinema, insieme all'ingegnere Celestino Costa (il *Doamnei*, il *Bristol* e il *Buzești*),³⁴⁵ continuando poi ad operare in

³⁴⁰ Erik Schneider, *Dedalus* cit, p. 31-32.

³⁴¹ ASTs, LGT, AG, b. 2420, fasc. 498, 22 giugno 1908, richiesta di Giuseppe Sluga per il rinnovo della licenza d'industria valida per tutto il Litorale e documento del 22 marzo 1912 (reclamo contro Josef Sluga).

³⁴² Ivi, fasc. 498, 1913.

³⁴³ Ivi, Gradisca 8 agosto 1910.

³⁴⁴ Ivi, 30 gennaio 1912: richiesta di rinnovo della licenza per Pirano.

³⁴⁵ Si veda la rivista cinematografica con sede a Bucarest ma diffusa anche in Bulgaria, Serbia, Grecia, Turchia ed Egitto «Viața Cinematografică», n. 2, 25 marzo 1914.

Romania fino al 1937.³⁴⁶ Nel 1914 a Bucarest la Volta-Film aveva la rappresentanza della casa Éclair e della ditta Cav. G. Pettine di Milano, presente anche a Trieste, nonché di Ios Ventura «Red Star».³⁴⁷

Quanto sopra esposto ci induce a concludere che Trieste, nella primissima industria cinematografica, era particolarmente attiva nel tessere una ramificata distribuzione di persone e di film, sia nel Küstenland, che nell'entroterra austro-ungarico: a differenza della situazione italiana, in cui la disseminazione e l'isolamento dei singoli stabilimenti fu una delle cause della fragilità delle imprese cinematografiche, le sedi e i professionisti locali finora considerati riuscirono a fare sistema fra loro, per muoversi alla conquista del mercato internazionale.³⁴⁸

6. Il favore del pubblico triestino verso autori e soggetti italiani: l'irredentismo nelle pieghe del divertimento

La storiografia del fenomeno dell'irredentismo annovera una letteratura novecentesca straboccante di studi e pubblicazioni, orientata, almeno fino agli anni Settanta, verso una prospettiva nazionalista, erede delle posizioni liberalnazionali che avevano caratterizzato le istituzioni protagoniste della cosiddetta 'redenzione' di Trieste e delle terre 'italiane' della monarchia austro-ungarica.³⁴⁹ Alla lotta per l'autonomia della città presiedeva il Municipio che, attraverso il finanziamento di associazioni e scuole, sosteneva i baluardi del dissenso italiano con il governo austriaco, mentre gli slavi contrapponevano un proprio autonomismo, ma fedele alla Corona. La borghesia triestina liberal-nazionale era in stretto contatto con la massoneria d'Italia, in particolare di Milano, alla quale facevano diretto riferimento gli esponenti del Circolo Garibaldi di Trieste e della Società Dante Alighieri.³⁵⁰ Era guidata da Felice Venezian e capeggiata da facoltosi imprenditori che, fino al 1914, con l'emporio avevano maturato i propri patrimoni ed erano entrati,

³⁴⁶ Erik Schneider, *Dedalus* cit., p. 34.

³⁴⁷ ACMVe, «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», VIII, 291, 26 settembre 1914. La Volta-Film si trovava nel *boulevard* Elisabetta n. 6; D-I Jourjon era presidente del consiglio di amministrazione e D-I Vandal era il direttore commerciale: «Viața cinematografică», n. 5, 10 luglio 1914 e n. 3, 12 aprile 1914.

³⁴⁸ Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano* cit., pp. 60-62.

³⁴⁹ Giorgio Negrelli, *Dal municipalismo all'irredentismo. Appunti per una storia dell'idea autonomistica a Trieste. Fonti e memorie*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, in «Rassegna storica del Risorgimento» a. 57, fasc. 3 (lug.-set. 1970), pp. 347-416; Attilio Tamaro, *Storia di Trieste*, con saggio introduttivo di Giulio Cervani: *La storia di Trieste di Attilio Tamaro, genesi e motivazione di una storia Trieste*, II, Trieste, LINT 1976; Carlo Schiffrer, *Le origini dell'irredentismo triestino 1813-1860*, Udine, Del Bianco, 1979; Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico*, con uno studio di Elio Apih, *La genesi di Irredentismo adriatico*, Trieste, Italo Svevo, 1984; Augusto Sandonà, *L'irredentismo nelle lotte politiche e nelle contese diplomatiche italo-austriache 1878-1896*, Bologna, Zanichelli, 1938.

³⁵⁰ Luca Manenti, *Massoneria e irredentismo. Geografia dell'associazionismo patriottico in Italia tra Otto e Novecento*, Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione nel Friuli Venezia Giulia, Trieste 2015, pp. 57 sgg. Si veda anche Bruno Coceani, *Milano centrale segreta dell'irredentismo*, La stampa commerciale, Milano 1962, p. 17. Coceani fu prefetto di Trieste dal 1943 al 1945; vedi, Bruno Coceani, *Mussolini, Hitler, Tito alle porte orientali d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1948.

oltre che negli organismi industriali e bancari austriaci, anche nella direzione dei maggiori teatri e associazioni culturali: tra coloro che occupavano i posti più prestigiosi, e di appartenenza linguistica italiana, vi erano il futuro senatore commendatore Salvatore Segrè, il barone Rosario Currò, il barone Enrico Paolo Salem, l'avvocato Aristide Costellos, tutti di tendenze nazionaliste.³⁵¹ Rosario Currò figurava nei direttivi del Teatro comunale Giuseppe Verdi e del politeama Rossetti,³⁵² il commendatore Segrè tra i direttori della Società Filarmonico-Drammatica e del Circolo Artistico Triestino, oltre che cassiere del teatro Verdi; Salem era presidente del politeama Rossetti.³⁵³ I tre siedevano anche nel consiglio di amministrazione delle Assicurazioni generali, la compagnia che, per statuto, manteneva a Venezia una sede della sua duale attività, in adesione al programma della grande imprenditoria veneta di penetrazione economica in Oriente attraverso la penisola balcanica.³⁵⁴ Parallelamente, con sempre minori punti di contatto con la prima, viveva una corrente minoritaria irredentista di ispirazione mazziniana, a cui guardava invece la piccola borghesia, costituita da imprenditori, commercianti e artigiani: ed era questa l'appartenenza socio-economica dei proprietari e degli impresari del mondo cinematografico e teatrale di nuovo conio.³⁵⁵

Giovanni Sabbatucci già negli anni Settanta faceva luce sulla distinzione tra irredentismo e nazionalismo, riassumibile nelle nostalgie garibaldine dell'intellettualità piccolo-borghese da un lato e nelle esigenze finanziarie del capitalismo italiano dall'altro, oltre che in un antitetico atteggiamento nei confronti della Triplice.³⁵⁶ Tuttavia tra le due correnti, eredi di una sensibilità risorgimentale ancora non sopita, esisteva un reciproco annidamento, «un arazzo composito di cui la massoneria fu spesso la tessitrice» nel nome di Trieste italiana.³⁵⁷ Nel 1882, l'anno della Triplice, il gesto di Guglielmo Oberdan aveva alimentato l'opposizione mazziniana e repubblicana, innescando un più radicale irredentismo, la cui coda, negli anni che precedettero il conflitto, si

³⁵¹ Per questi industriali e la loro affiliazione massonica si veda Anna Millo, *L'élite al potere* cit., pp. 61, 66, 88, e 111. Inoltre Diego Redivo, *Un pensiero imperialista per Trieste: l'irredentismo alla vigilia della guerra*, in Fabio Todero (a cura di), *L'irredentismo armato. Gli irredentismi europei davanti alla guerra* (Atti del Convegno, Gorizia-Trieste maggio 2014), Quaderni dell'Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, II, pp. 303-324: 321. Sull'ebraismo triestino tra Otto e Novecento si veda Tullia Catalan, *La Comunità ebraica di Trieste (1781-1914). Politica, società e cultura*, Trieste, Lint 2000, p. 284. Il comune obiettivo di rivendicazione nazionale cementò molte amicizie tra ebrei e non ebrei, aderenti agli ambienti associativi di carattere nazionale (la Lega Nazionale, la Pro Patria, la Società Ginnastica, la Società Alpina delle Giulie): ivi, p. 318.

³⁵² Segretario era Eugenio d'Italia: cfr. *Guida generale* cit., 1914. *ad vocem*.

³⁵³ *Guida generale* cit., 1914 e 1915, *ad vocem*. Basti pensare che, per erigere il Teatro Armonia, nel 1857 Francesco Hermet si avvale di cittadini facoltosi quali il barone Pasquale Revoltella, il barone Giovanni B. Scrinzi, il barone Giovanni G. Sartorio, Carlo M. Morpurgo, e altri; nella Società Anonima proprietaria del Politeama Rossetti figuravano i nomi del barone Rosario Currò (presidente), del conte Giovanni Battista Sordina, del cav. Giovanni Scaramangà e del futuro podestà Paolo Emilio Salem (direttori): si vedano Paolo Quazzolo, *Un teatro scomparso: l'Armonia di Trieste*, in «Archeografo Triestino», s. IV, LXIII (CXI), 2003, pp. 313-330.

³⁵⁴ Anna Millo, *L'élite al potere* cit., p. 120.

³⁵⁵ La battaglia patriottica era portata avanti principalmente dal partito liberal-nazionale e dalle associazioni irredentiste di ispirazione mazziniana, come già argomentato: Luca Manenti, *Massoneria e irredentismo*, cit., p. 27. Anna Millo, *L'élite al potere* cit., p. 98.

³⁵⁶ Giovanni Sabbatucci, *Il problema dell'irredentismo* cit., pp. 467-468.

³⁵⁷ Luca G. Manenti, *Massoneria e irredentismo* cit., p. 29.

declinò diversamente rispetto agli accesi fervori postgaribaldini, orientata cioè più all'affermazione di una propria identità sociale e culturale, corrispondente alla propria lingua parlata.³⁵⁸ Mario Isnenghi sottolinea che «motore ideale - postumo - di una ipotetica 'quarta' guerra d'indipendenza, la città giuliana poco o nulla ha avuto a che fare con le tre guerre d'indipendenza reali.³⁵⁹ Il conflitto nazionale nella Trieste asburgica era un risultato ibrido, in cui confluivano preesistenti diversità etniche, come quelle tra città e campagna (dunque tra italiani urbanizzati e contadini sloveni) e tra le diverse origini geografiche dell'*élite* economica, accomunate dall'italiano come lingua franca del commercio nell'Adriatico. Gli italiani erano presenti in tutti gli strati sociali della città.³⁶⁰

Proprio quest'irredentismo dunque, unito ad un utilitarismo economico di classi imprenditoriali piccolo-borghesi divenute protagoniste di nuove professioni manageriali, sarà uno dei tratti caratterizzanti delle piegature strategiche con cui gli impresari cinematografici e teatrali a Trieste, come a Fiume e nel Litorale, operavano durante quegli anni di difficile sopravvivenza e di affiancamento alla causa italiana. Accanto ad una mobilitazione generale dell'esercito, della marina di guerra e delle due milizie territoriali (austriaca e ungherese), con la chiamata progressiva delle classi di leva sorse una parallela 'mobilitazione' antiaustriaca civile, infiltrata nelle pieghe di ogni aspetto della vita comunitaria.³⁶¹ Le ripercussioni della mobilitazione nel luglio del 1914 non si ebbero solo nella vita economica cittadina, ma anche nell'animo collettivo della popolazione che, colta dal panico, si recava agli istituti di credito per ritirare i propri depositi. Ad intensificare tale sentimento, di cui la corrente organizzata degli irredentisti era solo la punta emergente, aveva contribuito sicuramente il licenziamento dei lavoratori 'regnicoli', che non possedevano dunque la cittadinanza austriaca, disposto dal ministero degli Interni nel novembre del 1913, provvedimento contro il quale il Comune aveva presentato ricorso, ovviamente respinto, all'i. r. Tribunale.³⁶² Ma la connotazione di 'estraneità' conferita a questa comunità italiana non trovava riscontro, essendosi gli italiani perfettamente integrati nel tessuto socio-economico triestino.³⁶³

³⁵⁸ Sul disappunto degli ambienti garibaldini e mazziniani verso la politica italiana ufficiale che, per perseguire una moderata politica collaborativa con la corona asburgica, non premeva per la rivendicazione su Trentino e Adriatico si veda Roberto Spazzali, *Guglielmo Oberdan tra ribellismo politico ed irredentismo nazionale*, in «Quaderni Giuliani di Storia», 2 (2014), pp. 321-334. Sul fenomeno del volontariato dei regnicoli come diretta espressione delle ansie irredentiste e di un patriottismo declinato nelle diverse appartenenze nazionali, si veda Fabio Todero, *Morire per la patria. I volontari del Litorale Austriaco nella Grande Guerra*, Udine, Gaspari 2005.

³⁵⁹ Mario Isnenghi, *I fatti e le percezioni dal Risorgimento* cit., p. 289.

³⁶⁰ Sabine Rutar, *Le costruzioni dell'io e dell'altro nella Trieste asburgica: i lavoratori e le nazionalità*, in Marina Cattaruzza (a cura di), *Nazionalismi di frontiera. Identità contrapposte sull'Adriatico nord-orientale 1850-1950*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CT) 2003, pp. 23-56, 25-26.

³⁶¹ Sulla mobilitazione generale si veda «Il Lavoratore», 1 agosto 1914.

³⁶² I famosi 'decreti Hohenohe': Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica*, cit., pp. 289-298. «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., terza puntata, luglio 1914).

³⁶³ Come ben argomentato da Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica*, cit., p.251 sgg.

Tale sentimento trapelava anche nelle occasioni culturali, antecedenti il conflitto, fra cui le attività collaterali delle società sportive più irredentiste, come l'Associazione Giovanile Triestina (ex La Giovane Trieste), la Società Ginnastica Triestina, gli enti culturali come la Filarmonico-Drammatica e la Lega Nazionale, le associazioni di impiegati e di operai, le scuole di lingua italiana, fra cui i ricreatori comunali e il Ginnasio «Dante Alighieri». Mescolati ai programmi celebrativi, di varietà e cinematografici proposti, le iniziative di sapore antiaustriaco provocavano le animosità, con pratiche cospirative durante gli spettacoli (che portavano anche aumenti di cassetta, meno nobilmente patriottici) in cui erano coinvolti tanto i committenti quanto il pubblico.³⁶⁴ Alla Ginnastica Triestina, sede dello scoperto nascondiglio di materiale dinamitardo che nel 1904 era stato fatto pervenire dagli irredentisti fuoriusciti di Udine, si organizzavano trattenimenti domenicali per le famiglie: proiezioni, concerti, recite della sezione filodrammatica o anche di attori che si trovavano in città; le pellicole erano «tutte italiane e quando si vedono passare sullo schermo i Reali d'Italia, o una bandiera tricolore, gli applausi sono fragorosi».³⁶⁵ Proprio per il 28 giugno 1914 la Società Ginnastica aveva organizzato un convegno di tutte le società sportive della Dalmazia, del Friuli orientale, dell'Istria, del Trentino e di Trieste, per celebrare il primo mezzo secolo della sua attività: alle otto del mattino erano in parata tutti i rappresentanti delle maggiori associazioni patriottiche italiane, tra le quali l'associazione Edera e l'Associazione Giovanile Triestina.³⁶⁶ L'attività musicale di propaganda si traduceva musicalmente negli inni nazionali e nelle canzoni patriottiche, eseguiti durante gli eventi sportivi organizzati dal maestro istruttore Giacomo Fumis, membro dell'Associazione giovanile triestina e amico dei fratelli Depaul.³⁶⁷ La Società Alpina delle Giulie e l'Associazione Giovanile Triestina completavano l'opera della Società Ginnastica.³⁶⁸ L'attività principale della prima, massonica e antislava, la cui loggia aveva sede a Roma, rivendicava (come dice il nome) l'appartenenza all'Italia dei territori al di qua delle Alpi; le riunioni si tenevano nell'abitazione privata sia del suo presidente Felice Venezian, che del presidente del teatro Verdi Aristide Costellos e i convenuti tenevano sottomano il

³⁶⁴ Una densa e informata panoramica delle figure che animarono gli ambienti culturali, e politici della Trieste irredenta è fornita dal direttore del «Piccolo» nel venticinquennio del primo dopoguerra: cfr Rino Alessi, *Trieste viva. Fatti, uomini, pensieri*, Firenze, Casini Editore 1954, pp. 196 sgg.

³⁶⁵ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., pp. 59-60..

³⁶⁶ Cesare Pagnini, Manlio Cecovini, *I cento anni della società ginnastica triestina*, pp. 154-155.

³⁶⁷ Ivi, pp. 131-132. Per Fumis e Attilio e Marcello Depaul e la loro attività all'interno dell'Associazione Giovanile Triestina, forse la più attiva associazione irredentistica esistente negli anni a ridosso dello scoppio del conflitto, rinvio al cap. II, par. 2.2.

³⁶⁸ Il comitato segreto d'azione «dell'Alpe Giulia» nel 1894 cederà il suo nome alla loggia Alpi Giulie: tra i componenti, presenti in tutte le manifestazioni irredentiste tra il 1866 e il 1878, troviamo anche il tipografo Giuseppe Caprin ed Edgardo Rascovich: cfr. Silvio Gratton, *Trieste segreta*, Trieste, Ed. Italo Svevo 1987, pp. 22-23 e 51-52. La Società delle Alpi Giulie era alle dipendenze del GOI quale branca cittadina della loggia speciale Propaganda massonica, ideata nel 1877 dal gran maestro Giuseppe Maoni, per accogliervi maggiorenti della società civile di cui era preferibile non rendere pubblica l'appartenenza all'Ordine: in Luca G. Manenti, *Massoneria e irredentismo* cit., p. 243.

progetto della costruzione di un teatro, nel caso di una improvvisa incursione della polizia.³⁶⁹ L'idea risorgimentale mancata accomunava anche il proletariato, la popolazione 'anonima' e la psicologia collettiva di una parte della cittadinanza italiana di ceto medio che, nei teatri come negli altri luoghi di ritrovo pubblico, manifestava la propria delusione e il proprio ardore patriottico.³⁷⁰

6.1 Inni e canzoni popolari

A Trieste con il 1910 si restrinsero i controlli sulle società, in particolare sportive, e si intensificò lo spionaggio austriaco: quando, ad esempio, alcuni rappresentanti della Società Operaia Triestina e dell'Associazione Giovanile Triestina parteciparono alle manifestazioni milanesi, al motto di «Viva Oberdan» il capo di polizia Alfredo Manussi di Montesole chiese la soppressione delle società, ma le accuse penali, non suffragate da sufficienti prove, si sgonfiarono e gli accusati furono prosciolti. Come Guglielmo Oberdan, anche Giuseppe Garibaldi incarnava quel mito di libertà in nome del quale nel 1907 si scatenò a Capodistria una dimostrazione, per il centenario della nascita (4 luglio) in cui, secondo la testimonianza del Comandante del Presidio militare di Capodistria (tenente Heller) almeno 500 uomini inneggiavano all'«Italia irredenta»;³⁷¹ lo stesso podestà, Piero de Manzini (poi volontario di guerra) aveva invitato il maestro di musica Mariotti a scrivere una marcia da fanfara in cui le parti del basso riproducessero l'Inno di Garibaldi. Chiosava la stampa che «il Manzini, chiamato a rispondere dall'i.r. autorità, se la cavò con la scusa di un lutto familiare, ben sapendo che, ove lo si colpisse come presidente della “Libertas” [club organizzatore dell'evento], il club stesso sarebbe stato disciolto. Il club se la cavò a sua volta con poche decine di corone di multa».³⁷² Episodi, questi, che lasciano trapelare le reticenze degli uffici governativi locali a colpire duramente le contestazioni, anche perché, probabilmente, i provvedimenti non dovevano interferire troppo con la ragion di Stato, alla base del mantenimento dei buoni rapporti tra i due regni della Triplice.³⁷³

La lista degli spettacoli di chiara propaganda irredentista sarebbe troppo lunga; mi limito, pertanto, a fare solo un accenno ai concorsi delle canzonette popolari triestine che si tenevano al

³⁷⁰ Alla delusione trasversale, avvertita tanto dagli intellettuali quanto da tutti gli schieramenti fino a diventare una forma mentis, richiamata da Alceo Riosa, *Adriatico irredento. Italiani e slavi sotto la lente francese (1793-1918)*, Alfredo Guida, Napoli 2009, pp. 13 sgg.

³⁷¹ «Il popolo di Trieste», 10 agosto 1927. *Il patriottismo di Capodistria in un documento inedito*.

³⁷² Ibid. Il musicista Mariotti potrebbe essere il cantante Annio Mariotti, operante anche a Trieste negli anni di guerra.

³⁷³ Almerigo Apollonio, *La “belle époque” cit.*, I, pp. 338-339.

politeama Rossetti.³⁷⁴ Nel gennaio del 1913 «una marea di popolo» accorse al Politeama per assistere al concorso delle canzonette popolari «pro Ricreatorio», organizzato della Lega Nazionale. Partecipavano all'esecuzione il coro del maestro Francesco Sinico e la banda del ricreatorio della Lega Nazionale diretta dal maestro Pietro Sabba. La giuria, composta da delegati di associazioni filoirredentiste quali l'Associazione operaia, il Circolo artistico, la Società dei Filarmonici e le già citate Società Filarmonico-drammatica e Società Ginnastica, elesse vincitrice la celebre (ancor oggi) canzone triestina *La vien o no la vien?*, su versi di Arturo Bellotti e musica di Michele Chiesa, nel cui verso finale del ritornello si faceva chiara allusione alla scottante questione dell'Università italiana a Trieste, insistentemente richiesta e mai concessa dal governo austriaco.³⁷⁵ Su tale questione era stato il socialista onorevole Edoardo Gasser che, alla Camera dei Deputati di Vienna, a nome di tutti i deputati italiani al Parlamento, aveva rivolto al Governo, proprio in quello stesso gennaio, ancora una volta, un'interrogazione sull'Università italiana a Trieste: desiderio, dunque, non ancora sopito. Il secondo premio andò a *Vita triestina*, versi del musicista triestino Carlo De Dolcetti,³⁷⁶ che pagò con l'internamento la sua diserzione, e musica ancora di Chiesa, nella quale si esprimevano i versi: «...e 'l tuo mar disi tropo:-Vegni!/Ma sento che 'l mio cor me disi:-Spera!».³⁷⁷ Per gli autori delle altre cinquantacinque canzonette non premiate l'impresa del «teatro popolare» di San Giacomo, il rione operaio della città, indisse un referendum fra il pubblico, che designò quale vincitrice la canzonetta *Alabarda*, simbolo di Trieste, su parole di Vittorio Cuttin e musica di Emilio Safred.³⁷⁸ Nel mese seguente nella Sala Fenice i coristi del teatro comunale G. Verdi, accompagnati dall'orchestra del maestro Müller (stabile del teatro Fenice) incisero i dischi delle canzonette premiate al concorso, che andarono vendute a beneficio dell'istituzione promotrice, la

³⁷⁴ Si veda di Pier Paolo Sancin, Fulvio Marion, *Trieste mia. 100 anni di concorsi di canzonette a Trieste*, Udine, Pizzicato, 1992; id., *Canzoni d'autore e brani vincitori dei festival della canzone triestina*, Udine-Trieste, Editoriale FVG, 2007.

³⁷⁵ «Il 1913 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., prima puntata, numero unico, gennaio 1913. Nel novembre del 1904 si verificarono a Innsbruck gravi scontri tra tedeschi e studenti italiani della locale Facoltà giuridica italiana, annessa all'Università del Tirolo, che rivendicavano una propria Università. I fatti erano rimbalzati nel Trentino, nel Litorale e nel Regno d'Italia, dando luogo a manifestazioni universitarie di protesta in segno di solidarietà. Il governo viennese avrebbe deciso di rimediare alle tensioni spostando la Facoltà italiana in un sobborgo di Innsbruck: in Almerigo Apollonio, *La "belle époque" e il tramonto dell'impero asburgico* cit., I, p. 104.

³⁷⁶ Carlo De Dolcetti, in arte Amulio, noto compositore di canzoni popolari triestine, fondatore del giornale satirico «Marameo» a autore della raccolta *Trieste nelle sue canzoni* (Trieste, Cappelli 1951), di professione impiegato comunale, fu arrestato il 18 febbraio 1916 e deportato a Mittergraben: BCTs, *Schedario dell'irredentismo*. Lista dei deportati 1914-1918, schede dattiloscritte RP MISC 245/31.

³⁷⁷ Ibid. L'irredentista Marcello Depaul ricorda nella sua *Autobiografia* che «le canzonette popolari premiate erano sempre quelle esultanti alla nostra italianità o contenenti qualche satira mordace contro il Governo»: *Autobiografia* cit., p. 17.

³⁷⁸ Vittorio Cuttin editava il foglio umoristico locale di chiara ispirazione italiana «La coda del diavolo», che fu soppresso nell'agosto del 1914, mese in cui anche «L'Indipendente» sospese, volontariamente, le sue pubblicazioni dopo l'emanazione delle misure eccezionali: Gianni Pinguentini, *Il ribaltone dell'Austria Asburgica: 1915-1918. (Ricordanze d'un triestino)*, Trieste, Libreria Internazionale Cappelli Editrice 1968, p. 126.

Lega Nazionale:³⁷⁹ dunque, esisteva una solida rete istituzionale nella cultura musicale associativa a servizio della causa irredentista.

Il 1914 fu l'ultimo anno in cui il pubblico triestino assistette alle premiazioni del Concorso delle canzoni triestine. Dopo un comizio di giovani al Politeama Rossetti, tenutosi domenica 10 maggio, i partecipanti, come avveniva frequentemente, scesero per la via Acquedotto inneggiando all'auspicata Trieste italiana.³⁸⁰

Anche le istanze del socialismo triestino, nella sua variante austromarxista, ebbero un ruolo importante nelle occasioni celebrativo-politiche: nella miriade di circoli vicini al movimento socialista, e i più numerosi erano quelli di mutuo soccorso, si organizzavano attività, in particolare corali e danzanti, fenomeno che si verificava pure in altri paesi con movimenti operai ben organizzati, come la Francia.³⁸¹ Vi prendevano parte anche autorevoli compositori quali Luigi Ricci,³⁸² Francesco Sinico (quest'ultimo aveva diretto la sezione musicale della Società Filarmonico-Drammatica)³⁸³ e Giuseppe Rota,³⁸⁴ il quale aveva fondato la Società filarmonica di mutuo soccorso e aveva scritto per la Società operaia triestina l'inno *Il maglio*.³⁸⁵ Valga per tutti l'esempio del ballo al Rossetti, riportato dalle fonti a stampa, tenutosi domenica 12 gennaio 1913 e organizzato dall'Associazione Operaia Socialista, la cui sede in via Madonnina 15 era a stretto contatto con i cinematografi e i teatri del quartiere di Barriera Vecchia. Il teatro era straboccante di soci, familiari e invitati, ed erano presenti anche il podestà Alfonso Valerio, l'assessore comunale Attilio Hortis e i socialisti Edmondo Gasser e Giorgio Pitacco, deputati di Trieste alla Camera di

³⁷⁹ «Trieste 1913». Cronache dell'anno precedente la prima guerra mondiale cit, gennaio 1913. Nell'edizione del 1914 furono premiate *Me devo maridar*, parole di De Dolcetti musica di Michele Chiesa; *El refolo* (II premio), parole di Umberto Corradini (giornalista del Popolo di Fiume) e musica di Ermanno Leban; *El mio amor* (III premio) parole di De Dolcetti e musica del maestro Ugo Urbanis: «L'Indipendente», 20 gennaio 1914.

³⁸⁰ Tra gli artisti premiati vi sono ancora quelli dell'anno precedente: Carlo De Dolcetti, Michele Chiesa, Umberto Corradini direttore del «Popolo di Fiume» e Ugo Urbanis: *ibid*.

³⁸¹ Scrive Stefano Crise che i circoli socialisti triestini, come quello «Femminile socialista» o il «Circolo corale socialista», avevano la molteplice funzione di compattare gli aderenti e di formare la coscienza di classe e che l'interesse socialista per il canto era debitore nei confronti della socialdemocrazia europea, soprattutto verso quella tedesca, che del canto corale aveva fatto il proprio fiore all'occhiello: Stefano Crise, *La divina ispirazione* cit., pp. 138-139.

³⁸² Operista napoletano di successo, a Trieste Luigi Ricci, di cui Rota fu allievo, ricoprì gli incarichi di maestro concertatore nell'allora Teatro Grande e fu maestro di cappella presso la Cattedrale di San Giusto, fino al 1859, incarico poi ricoperto da Rota: Carlo Schmidl, *Dizionario* cit., *ad vocem*, p. 415.

³⁸³ Il musicista Francesco Sinico, il primo ad introdurre a metà Ottocento il canto nelle scuole civiche cittadine, scrisse un *Metodo di canto popolare*; il figlio Giuseppe fu lo scrittore dell'opera *Marinella*, da cui ebbe origine la circolazione autonoma dell'*Inno a San Giusto*: si veda Carlo Schmidl, *Dizionario* cit., *ad vocem*, pp. 462-463. Su Luigi e Francesco Ricci, e la Civica scuola di canto fondata da Francesco a Trieste, cfr. anche il sempre utilissimo volume di Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*, Trieste, Italo Svevo 1988, rispettivamente pp. 110-114 e 135-136.

³⁸⁴ Carlo Schmidl, *Dizionario* cit., pp. 434-435.

³⁸⁵ L'inno *Il maglio* fu composto da Giuseppe Rota, noto compositore triestino, direttore della Cappella Civica e maestro concertatore al teatro Verdi; venne eseguito la prima volta nel 1894 al XXV anniversario della Società Operaia Triestina. al Rossetti: Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale* cit., pp. 115-119.

Vienna.³⁸⁶ Le autorità vennero salutate al loro ingresso dall'*Inno a San Giusto*, leit motiv patriottico delle serate triestine dalla fine del secolo fino agli anni bellici. Durante la festa l'orchestra suonò anche l'inno *Il maglio* e l'inno della Lega Nazionale, composto da Ruggero Leoncavallo.³⁸⁷

È doveroso richiamare, avendolo citato, la portata municipalistica dell'*Inno a San Giusto*. Nel luglio del 1914, in occasione del grande concerto organizzato dal Comitato feste del Circolo rionale di Città vecchia, alle note dell'*Inno a San Giusto* «il pubblico proruppe in acclamazioni entusiastiche».³⁸⁸ Il brano appartiene al *Prologo* dell'opera *Marinella*, del compositore triestino Giuseppe Sinico.³⁸⁹ Nel 1893, per festeggiare il decimo anniversario dell'inaugurazione della bandiera sociale dell'Unione Ginnastica Triestina, Sinico pensò di variare l'inno dando l'incarico ad Ario Tribel di modificarne il testo, attenuandone la carica rivolta contro l'oppressore (in origine i veneziani).³⁹⁰ Ma i versi vennero successivamente storpiati svariate volte e nell'archivio di Attilio Gentile, conservato presso l'Archivio di Stato di Trieste, si conserva un articolo a stampa che spiega le ragioni delle manipolazioni, finalizzate ad esaltare il municipalismo antiaustriaco della città. Il valore patriottico di questo coro, infatti, assunse una sua legittimità postuma, riconosciuta dalle fazioni irredentiste ma anche dalla cittadinanza quale vessillo identitario di italianità; per questo verrà intonato anche durante all'inizio di molti spettacoli nel corso della guerra. Così ne parla il filogovernativo «Il Cittadino di Trieste» del 1916:

[La *Marinella*] Fu data per la prima volta al Teatro Mauroner nel 1854. Il significato politico le fu attribuito in un secondo momento. L'azione si svolge nel 1508, all'epoca dell'odio contro la Serenissima e dell'adesione alla politica absburgica. «Venuta al potere la camorra [cioè i regnicoli; anche il Commissario Imperiale userà nel 1916 questo termine, circolante in quegli anni: nda] questa si studiò tosto di mistificare il più possibile i fatti storici, inerenti il passato glorioso di Trieste; e una delle questioni che più si mistificarono fu appunto questa della *Marinella* e più che altro dell'*Inno a San Giusto*, perché il testo venne manomesso. Il termine spregiativo di "regnicolo" viene associato all'odiato dominio veneziano. L'*Inno a San Giusto* divenne il grido di guerra contro i Veneziani. Ridata nel 1907 al Rossetti, la *Marinella* del Sinico non aveva più quello spirante amor patrio ma all'opera musicale che intuona la fanfara della rivoluzione irredentistica, per bocca di cento moretti che in quel giorno, anziché cantare, come lo è nell'opera originale del Sinico "Forse che l'armi venete/Duino han soggiogato" cantavano "Forse che l'armi estere" come lo vediamo stampato nel programma di quell'epoca che abbiamo qui tra le mani. Per fortuna il partito che si peritava di fare tali mistificazioni è sparito: i Triestini però sappiano ora

³⁸⁶ Giorgio Pitacco può essere considerato l'ultimo grande irredentista triestino; con lui si chiude quel periodo storico che, affidato in gran parte alla cospirazione massonica, sfocerà nell'intervento bellico; verrà eletto sindaco di Trieste dopo la guerra, nel 1922: Silvio Gratton, *Trieste segreta*, cit., pp. 33-34.

³⁸⁷ «Trieste 1913». Cronache dell'anno precedente la prima guerra mondiale cit.; Vito Levi, Guido Botteri, Ireneo Bremini, *Il Comunale di Trieste*, Udine, Del Bianco, 1962, p. 268

³⁸⁸ «Trieste 1914. Un anno mezzo di pace e mezzo di guerra» cit., seconda puntata. L'inno di guerra chiudeva il prologo *Squillan le trombe* e, mutato il testo di Ario Tribel in *Viva San Giusto*, divenne l'inno della città. Qualche anno più tardi (1862) l'opera fu revisionata dall'autore: Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale* cit., p. 137.

³⁸⁹ L'opera, tratta dal romanzo di Adalberto Thiergen e messa in versi dal poeta dilettante Pietro Welponer, fu rappresentata il 26 agosto 1854 al teatro Mauroner, poi Fenice: Carlo Schmidl, *Dizionario* cit., *ad vocem*, p. 463.

³⁹⁰ Ario Tribel, *Prose musicali*, Trieste, Libreria Editrice Trani 1922, p. 182 sgg. Tale lavoro di critica musicale venne scritto nel 1912.

valutare il vero significato “patriottico”, sia del romanzo che del melodramma, ad anche dell’*Inno a San Giusto*.³⁹¹

Il passo riportato, in cui termini e significati traslatano per assumere la semantica politica delle diverse parti (veneziana prima e austriaca poi) in conflitto con Trieste, induce a sollevare una questione rilevante di una pratica già consolidata. *L’Inno a San Giusto* riveste lo stesso significato politico del coro *Si ridesti il Leon di Castiglia*, dell’*Ernani* di Verdi: Borut Klabian, riprendendo la tesi di Roger Parker, reputa a tal riguardo che la figura di Verdi, come ‘padre del popolo’, sia stata creata artificialmente, quale mito politico a scopo di nazionalizzazione; e a Trieste questo mito doveva avere il ‘suo’ Verdi. Scrive Klabian che l’obiettivo della *élite* liberal-nazionale italiana era, infatti, quello di ottenere l’appoggio delle classi inferiori e la musica di Verdi, in particolare il *Va’ pensiero*, era lo *slogan* nazionalistico che aveva a tale scopo i migliori requisiti. In un’analoga prospettiva, *l’Inno a San Giusto* diventava lo strumento per creare un proprio codice specifico di una «rappresentazione nazionale», ma con una più precisa accezione sul municipalismo triestino.³⁹² Parafrasando Roger Parker, nella sua analisi sulle prime composizioni di Verdi avulse da un significato rivoluzionario concreto, anche *L’Inno a San Giusto* appare, dunque, ‘invischiato’ nel connubio fra opera e politica, procrastinando alla ‘prima guerra d’indipendenza’ per Trieste quella che era stata la chiamata alle armi per il popolo italiano alle guerre d’indipendenza risorgimentali.³⁹³

Durante il concerto all’Arena di Verona, diretto da Toscanini nel luglio del 1915, furono gli *Inni*, oltre ai celebri cori verdiani, ad essere cantati anche dalla folla esultante e commossa, diretta dalla bacchetta del maestro: l’*Inno di Garibaldi*, l’*Inno delle Nazioni*, il *God save the king*, la *Marsigliese*, l’*Inno di Mameli*.³⁹⁴ La pratica dunque dei riusi, dello sradicamento di questi cori dal loro contesto operistico, le varie edizioni ‘rivedute e corrette’ erano fattori genealogici della loro diffusione politica e della loro ri-semantizzazione, che non risparmiò neanche i *café-chantant* e i

³⁹¹ASTs, Archivio Attilio Gentile, b.XVIII, fasc. 865, «Il cittadino di Trieste», 12 marzo 1916. *Significato patriottico della Marinella*. L’opera *Marinella*, musicata da Giuseppe Sinico, è tratta dal romanzo di Thiergen, su libretto di Pietro Welpner, data per la prima volta con gran successo al Teatro Mauroner il 26 agosto 1854. Al «Cittadino di Trieste», pubblicato dal 1915 fino all’aprile del 1916, che raccoglieva «gli anti-italiani di sempre e i servi del momento», farà seguito «La Gazzetta di Trieste»:cfr. Cesare Pagnini, *I giornali di Trieste* cit., pp. 277-279.

³⁹² Sulle questioni riguardanti l’affermazione dell’idea nazionale nel contesto multinazionale della Trieste asburgica e sul ruolo del monumento di Verdi come uno dei punti cardine delle liturgie pubbliche del movimento nazionale italiano e non solo a Trieste cfr. Borut Klabjan: *Nacionalizacija kulturne krajine severnega Jadrana na začetku 20. stoletja: primer Verdijevega spomenika v Trstu* (*La nazionalizzazione del paesaggio culturale dell’Adriatico settentrionale agli inizi del XX secolo: il caso del monumento a Verdi a Trieste*), in «Acta Histriae», 23, Zgodovinsko društvo za Primorsko Koper (Società storica del Litorale Capodistria), n. 1, 2015, pp.113-130: 116-117.

³⁹³ Roger Parker, Carolyn Abbate, *Storia dell’opera (A History of Opera. The Last Four Hundred Years*, 2012), Torino EDT 2014, p. 229. Il coro *Va’ pensiero*, ad esempio, fu trasformato, tra i vari rimaneggiamenti, nel rivoluzionario Inno del primo maggio da Pietro Gori: si veda la disamina di Emilio Franzina, *Inni e canzoni*, in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria*. cit., pp.117-162: 124

³⁹⁴ La critica al concerto di Toscanini è riportata nel «Corriere della Sera», 27 luglio 1915. *Il trionfale concerto dell’Arena. Magnifica esplosione di patriottismo.L’immensa folla canta gli inni nazionali*.

varietà, dove nacque, ad esempio, *La leggenda del Piave*. Infatti, In una sera della tarda estate del 1918, nel piccolo teatro Rossini di Napoli, all'interno di un programma di varietà, il brano venne cantato dalla soubrette Gina de Chamery. Il potere di commozione suscitato dalle parole zittì il pubblico, che alla fine esplose con applausi scroscianti. In meno di un mese *La leggenda del Piave*, grazie a dive e melodisti, varcò i confini del Volturno, del Tevere, dell'Arno, del Po e giunse sulle rive del Piave, fino a Trieste e a Trento, cantata da interi eserciti.³⁹⁵ Per spiegare meglio tale fenomeno riporto le parole di Emilio Franzina: «Café chantant, operetta e varietà sono, non a caso, levatrici di canzoni *double face*, abilitate a fungere in simultanea da punti di riferimento della memoria collettiva e da contrassegni di una incipiente politicizzazione nazional-popolare attraverso la musica».³⁹⁶

Un'ultima considerazione riguarda la «venezianità» dei sentimenti dei triestini. Venezia fungeva da simbolo italiano, secondo una tradizione anche culturale, promossa ad esempio dalle pagine della rivista «La Favilla».³⁹⁷ A Venezia, tra il 1914 e il 1918, si era costituito un Comitato di fuoriusciti; fino al 1915 la società di navigazione D. Tripcovich & C. effettuava corse con l'espresso Trieste-Venezia (e viceversa). Con la complicità del podestà Alfonso Valerio erano partiti per Venezia, nell'agosto del 1914, con il piroscafo *Tripoli*, molti patrioti della divisa grigio-verde, come il citato socialista Giorgio Pitacco, che lì ritrovò gli amici Ruggero Fauro Timeus,³⁹⁸ l'on. Salvatore Barzilai (deputato al Parlamento italiano, di cui si ricordano gli appassionati discorsi in difesa dell'italianità del confine orientale), l'on Piero Foscari ed Enrico Corradini.³⁹⁹ Nel

³⁹⁵ La canzone era stata composta dal compositore napoletano di canzonette E.A. Mario (nome d'arte di Giovanni Gaeta), che in poco tempo venne lanciato da casa Ricordi. Addetto al servizio di corrispondenza sulle tradotte militari che raggiungevano le prime linee, visse con i soldati i tragici giorni di Caporetto. La composizione risaliva al 29 giugno 1918 quando, subito dopo la vittoriosa offensiva italiana, in un angolo di un treno militare, E.A. Mario compose la famosa canzone: Mario Mangini, *Il Café Chantant*, Ludovico Greco editore, Napoli 1967, pp. 149-155:150.

³⁹⁶ Emilio Franzina, *Inni e canzoni* cit., in Mario Isnenghi, *Simboli e miti* cit., pp. 145-146.

³⁹⁷ «La Favilla. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà e Teatri», (1836-1846 e 1863-1864), finanziato dalla borghesia cosmopolitica triestina, diretto dal giornalista e drammaturgo veneto (di Oderzo) Francesco Dall'Ongaro, i cui redattori erano pure di origine veneta e alcuni di essi militanti a fianco di Manin e Tommaseo nei moti insurrezionali del 1848: cfr. Alceo Riosa, *Adriatico irredento. Italiani e slavi sotto la lente francese (1793-1918)*, Napoli, Guida 2009, p. 36 e Cesare Pagnini, *I giornali di Trieste* cit., pp. 65 sgg.

³⁹⁸ Morto nel 1915, Ruggero Fauro Timeus interpretava l'idea irredentista come continuazione del Risorgimento, idealizzando la città adriatica come fulcro di un'affermazione imperialista italiana fra le grandi potenze europee: Diego Redivo, *Un pensiero imperialista per Trieste* cit., in Fabio Todero (a cura di), *L'irredentismo armato* cit., pp. 303-323, 318 sgg.

³⁹⁹ Nel 1913 Corradini e Luigi Federzoni, quest'ultimo deputato alla Camera, dirigevano la rivista «Cultura Nazionalista»; nel dicembre 1913 Barzilai definiva l'irredentismo «un programma di politica avventuriera, non proporzionata né alle attuali condizioni della vita italiana, né alla situazione d'Europa», auspicando invece la solidarietà continua e attiva con quei popoli «che possono essere avulsi dal nesso politico dello Stato, ma non possono esserlo dalla religione delle nostre tradizioni e dei nostri affetti»: in Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanticismi*, Como, Cavalleri 1938², pp. 108 e 113. Su Mario Alberti, morto nel 1939, economista, giornalista e ricercatore al Museo commerciale di Trieste, Enrico Corradini, Attilio Tamaro e il nazionalismo a Trieste, cfr. anche Anna Millo, *Attilio Tamaro dall'irredentismo al nazionalismo (1910-1915)*, in Fabio Todero (a cura di), *L'irredentismo armato* cit., pp. 269-278: 274-275. Piero Foscari presiedeva la società Trento-Trieste, che riceveva aiuti dalla massoneria: Mario Alberti, *L'irredentismo* cit., p. 190. La «sacralizzazione della politica», secondo la definizione di Emilio Gentile e l'idea introdotta da George Mosse, era entrata prepotentemente nell'ideologia celebrativa irredentista, alla quale, come

settembre del 1914 a Venezia si presentò all'Associazione Trento-Trieste il tenente di vascello della Regia Marina, Nazario Sauro, capodistriano.⁴⁰⁰ Gli interessi erano anche economici: per Piero Foscari, a capo del gruppo veneziano, e per gli imprenditori veneti, Trieste rappresentava il canale privilegiato per rilanciare il ruolo economico di Venezia sull'Adriatico che, senza l'Istria e la Dalmazia, sarebbe stata, secondo le parole di Foscari, un «corpo mutilo».⁴⁰¹ Per un confronto può essere interessante prendere in considerazione anche quanto scriveva Mario Alberti nella monografia *La conquista di Trieste. Il problema economico del dominio italiano sull'Adriatico* (1914). Dopo avere fatto un'ampia elencazione della ricca panopia di strumenti commerciali allora esistenti a Trieste (installazioni portuali, vie di comunicazione, flotta mercantile, cantieri navali ed altre industrie), che costituisce un implicito (sebbene di certo non voluto) elogio dell'amministrazione austriaca, che tutto ciò aveva creato e permesso di creare, l'autore esponeva l'utilità che quella potente fabbrica di prosperità avrebbe rivestito per l'Italia dopo la da lui auspicata redenzione. E ne concludeva che «Trieste, dal distacco dall'Austria, [...] non ha da temer nulla economicamente», ma avvertiva «purché il Governo voglia con larghezza di vedute considerarne la posizione ed i bisogni. E questo senza arrecar pregiudizio di sorta a Venezia».⁴⁰² Dunque la «redenzione», arguiva con lungimiranza Alberti, avrebbe sostituito all'efficienza e al benessere, allora certi, una prospettiva incerta, perché pesantemente subordinata alla volontà governativa, cioè a valutazioni politiche, mutevoli per loro natura; né si può ritenere di scarso peso l'esplicito riferimento agli interessi di Venezia.

6.2 Lirica

Nel temperamento culturale della città il connubio tra Tristano e Violetta era già consolidato, con le dovute 'crisi' matrimoniali.⁴⁰³ Con la rappresentazione del 1889 del *Crepuscolo degli dei* Trieste accoglieva la rivoluzionaria idea del *Wort Ton Drama* di Wagner, anche se Verdi rimaneva

avverte Fulvio Senardi, bisogna attingere con scrupolo storico, oltrepassando lo spirito apologetico della memorialistica di matrice irredentista e nazionalista: si veda a tal proposito l'apparato bibliografico sull'irredentismo in Fulvio Senardi, *"L'incancellabile diritto ad essere quello che siamo". La saggistica politico-civile di Giani Stuparich*, Trieste, EUT 2016, pp. 13-14..

⁴⁰⁰ «Il Piccolo», 10 agosto 1931 (anniversario dell'impiccagione). Accomunati dalla diserzione e dalla conseguente condanna, Nazario Sauro e Cesare Battisti non furono estranei alla massoneria: Luca G. Manenti, *Massoneria e irredentismo* cit., p. 111.

⁴⁰¹ Il cosiddetto 'gruppo veneziano', guidato anche da Giuseppe Volpi e appoggiato dalla Banca Commerciale Italiana, aveva salutato lo sbarco a Tripoli con entusiastiche manifestazioni popolari e Piero Foscari, per curare i suoi interessi industriali, si era messo in viaggio verso Tripoli sulla nave *Duca D'Aosta*: sulla sua figura si veda Armando Odenigo, *Piero Foscari. Una vita esemplare*, Cappelli 1959, pp. 61 e 90 sgg.

⁴⁰² Mario Alberti, *La conquista di Trieste. Il problema economico del dominio italiano sull'Adriatico*, Roma, Bontempelli 1914, p. 32.

⁴⁰³ Giampaolo de Ferra, *Musica in casa*, in Libero Mazzi (a cura di), *Quassù Trieste*, Bologna, Cappelli 1968, pp. 181-201: 281.

tra i prediletti quale simbolo di amor patrio.⁴⁰⁴ Le coincidenze biografiche dei due compositori sembrano sposare fatalmente la doppia anima musicale italo-austriaca della maggioranza della popolazione triestina: nel 1913 ricorrevano i centenari natalizi sia di Giuseppe Verdi che di Richard Wagner e i tributi non mancarono agli indiscussi padroni dei gusti del pubblico. Al Rossetti venne organizzata una serata di gala con *Il Trovatore* e la sinfonia dello *Stiffelio*, la cui *première* aveva avuto luogo nell'allora Teatro Grande nel 1850, alla presenza dell'autore.⁴⁰⁵ Al teatro Comunale Verdi il 18 marzo, per commemorare il compositore che incarnava «lo spirito e il senso italico», l'orazione di Attilio Tamaro richiamò una folla imponente, che precedette la *Messa da Requiem* del compositore bussetano, con l'orchestra diretta dal maestro Rodolfo Ferrari, direttore stabile in quegli anni precedenti il conflitto. Contemporaneamente, per la nascita di Wagner, il 30 marzo ebbero luogo le onoranze musicali, precedute dalle parole di Baccio Ziliotto (cultore della letteratura triestina e istriana e preside del ginnasio Dante Alighieri dal 1913 al 1938), in ricordo del compositore tedesco che aveva innovato così profondamente la scrittura musicale, da creare una *querelle* critica tra il belcanto italiano e la complessa articolazione del *Leit motiv* wagneriano.⁴⁰⁶ Forse per legittimare la supremazia di Verdi sul dilagante imperialismo musicale tedesco, la stampa indipendente di Trieste riportava un recente studio di un medico (un certo prof. Biaggi), il quale sembrava riscattare l'accento trionfalistico dei *Lombardi* e di *Nabucco*, contrassegnato dall'uso preponderante dei fiati: «mentre Wagner considera la laringe umana alla stregua di qualsiasi altro strumento orchestrale, Verdi si affida tutto alla voce, la quale domina sull'orchestra e riceve da essa un aiuto puramente formale e secondario [...]. La musica di Verdi assume tutti i caratteri di un'arte improntata alle leggi più rigorose della fisiologia vocale».⁴⁰⁷ Nell'ottobre vi fu una solenne commemorazione cittadina: un corteo sfilò tra piazza San Giovanni, dove c'era il monumento a Verdi, e l'Hotel de la Ville dove il maestro aveva composto la sinfonia dell'opera *Stiffelio*. In quell'occasione venne anche girato un film che riprese i momenti più significativi della manifestazione e di cui era stata annunciata la proiezione (mai avvenuta).⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Nell'erigere il monumento dedicato a Verdi in Piazza San Giovanni, deturpato nella notte dei saccheggi del 23 maggio 1915 contro le sedi liberal-nazionali, Trieste precedette le città italiane: Giampaolo de Ferra, *Musica in casa*, cit. p. 182.

⁴⁰⁵ Va precisato, però, che il pubblico triestino accolse l'opera con un tiepido favore, pur tributando al maestro gli onori per la sua presenza; il Bottura lo definì un «semisuccesso»; la rappresentazione del *Corsaro* nel 1848 fu invece del tutto sfortunata: cfr. Giuseppe Carlo Bottura, *Storia aneddotica documentata del teatro comunale di Trieste dalla sua inaugurazione nel 1801 al restauro del 1884 con accenni al teatro vecchio dal 1705 al 1800*, Trieste, Balestra, 1885, p. 188; si vedano anche i volumi di Gianni Gori, *Il Teatro Verdi di Trieste. 1801-2001* (con un saggio di Paola Ugolini Bernasconi), Marsilio, Venezia 2001 e Giuseppe Stefani, *Il Teatro Verdi di Trieste. Nel 150° annuale della sua inaugurazione: notizie e documenti raccolti e pubblicati sotto gli auspici dell'ente autonomo comunale Teatro di Trieste*, Trieste, IGOPP 1951.

⁴⁰⁶ «Il 1913 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., terza puntata; Baccio Ziliotto, *Pagine d'arte italiana. 1834-1872. Riccardo Wagner*, Milano, Bottega di Poesia, 1925,

⁴⁰⁷ «L'Indipendente», 17 giugno 1914. *L'opera di Verdi studiata da un medico* (articolo siglato da G.)

⁴⁰⁸ «Il 1913 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., quarta puntata, ottobre 1913.

Le imprese locali di Lovrich, Morterra e Frizzi, che per tanti anni avevano gestito il teatro comunale con successo, nel 1913 rinunciarono però al concorso.⁴⁰⁹ L'impresa della stagione operistica al Verdi fu appaltata al cavaliere Quaranta-Legnani di Bari, che ebbe il merito di mettere in scena in dicembre due impegnativi lavori wagneriani, il *Tristano* e, nel gennaio del 1914, la quarta rappresentazione italiana di *Parsifal*, dopo il veto posto per trent'anni su volontà testamentaria del suo autore.⁴¹⁰ Direttore di scena era Adolfo Leghissa, incarico ricoperto dal 1908, vero uomo di teatro che descrisse, nella sua autobiografia, l'intensa attività teatrale di Trieste, in cui, prima della guerra, le compagnie liriche effettuavano, come i viaggiatori di commercio, frequenti viaggi da Trieste alle località istriane e dalmate (fino a Zara); nelle province si eseguiva sempre il tradizionale repertorio italiano, in particolare corale.⁴¹¹ Le regole wagneriane per il pubblico in sala, che non poteva uscire se non agli intervalli, furono rigorosamente rispettate: l'idea di un teatro ufficiale, tempio della lirica, che richiedeva un comportamento del pubblico rispettoso del protocollo, era ormai prossimo al suo declino, visto che all'interno non vi erano sale d'aspetto, foyer o ristoranti nei quali intrattenersi durante i lunghi intervalli. Gli spettatori, pertanto, durante le pause uscivano dal teatro e venivano avvertiti da speciali trombettieri sotto i portici della ripresa dello spettacolo.⁴¹²

L'impresario della stagione, per far fronte alla mancanza della dote, aveva dovuto imporre l'aumento dei prezzi dei biglietti, con cui riuscì ugualmente ad attirare un pubblico consistente, che gli fruttò decorosi guadagni, grazie anche alla costituzione di una «Società dei contribuenti» che aveva condotto una campagna efficiente di abbonamenti.⁴¹³

È necessario anticipare l'importanza della figura del camaleontico impresario teatrale Olimpio Lovrich, incaricato di allestire le stagioni teatrali sotto le diverse amministrazioni politiche che si alternarono dall'anteguerra al dopoguerra: italiana fino al 1915, austriaca nel 1916 e nuovamente

⁴⁰⁹ Fino alla stagione del 1913 al Verdi era tenuta dal poliedrico impresario, dalmata d'origine, Olimpio Lovrich che era titolare anche dell'edizione della *Guida Generale della Città di Trieste* (per gli anni 1914-1915). Scaltra figura di impresario, lo ritroveremo nel 1916 a dirigere stagioni teatrali tedesche al Politeama Rossetti per conto dell'autorità imperiale e, nel primo dopoguerra, per implorare impudentemente il finanziamento necessario a riaprire il teatro Verdi: per Olimpio Lovrich si veda il cap. III, par. 2.1.

⁴¹⁰ Dopo Bologna, Roma e Milano: «Il Piccolo», 4 aprile 1914. *La stagione di carnevale-quaresima al teatro Verdi*. Fu un vero evento nazionale, sotto la direzione di Giuseppe Marinuzzi, dopo che per volontà testamentaria del suo autore non era stata più rappresentata per trent'anni dalla sua morte, se non concessa nel solo teatro di Beyreuth, tempio della musica consacrato alle opere dell'autore: «L'Indipendente», 15 e 21 gennaio 1914.

⁴¹¹ Adolfo Leghissa, *Un triestino alla ventura. Esperienze di vita vissuta. Narrazione autobiografica (1875-1945)*, Trieste, Italo Svevo 1974, pp. 199 sgg.

⁴¹² «Il Lavoratore», 15 e 17 gennaio 1914.

⁴¹³ A Trieste la stagione 1913-14 al teatro comunale Verdi, sostenuta dal cav. Quaranta, non aveva potuto godere della dote, sostituita dall'esenzione delle spese per i servizi comunali fino all'importo di 10.000 corone: e questo lo aveva sollevato dall'obbligo di dare rappresentazioni popolari di tutti gli spettacoli, di dare concerti che fortemente aggravavano la cassa teatrale e di imporre prezzi bassi se non per l'ingresso al loggione. Il teatro fu ugualmente pieno perché, comunque, i prezzi rimasero inferiori rispetto a quelli di altri teatri italiani (in base al valore della corona): «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., prima puntata, gennaio 1914; «Il Piccolo», 4 aprile 1914. *La stagione di carnevale-quaresima al teatro Verdi*.

italiana nel 1919. Presente al Verdi dal 1909, fece registrare ben 60 stagioni d'opera, di cui 52 in abbonamento, per un incasso di 285.000 corone e una media serale di 4.570 corone. Il soprano Gemma Bellincioni, protagonista della *première* di *Cavalleria rusticana* al Costanzi di Roma nel 1890, nel 1909 era stata chiamata dall'impresa Lovrich per interpretare Woglinde nell'*Oro del Reno*.⁴¹⁴

Oltre alla devozione di Trieste per Giuseppe Verdi, il 'lungo Risorgimento' della città aveva trovato, negli anni precedenti il conflitto, un altro portavoce musicale.⁴¹⁵ Il periodico triestino «L'Arte» metteva al primo posto Pietro Mascagni e, in particolare, la sua opera *Isabeau*, favola medievale di un popolo mitizzato, che ebbe un lusinghiero successo sul palcoscenico del Verdi nella stagione tra il 1912 e il 1913.⁴¹⁶ Pietro Mascagni diventò l'altro Verdi' degli anni bellici, come vedremo: il suo sostegno all'italianità di Trieste trova conferma in un articolo sulla stampa di luglio del 1916, in cui si legge che Mascagni era andato a trovare i figli in trincea in Carnia e, per l'occasione, aveva composto un canto dei volontari per tenore, coro e orchestra intitolato *Nobilissima gloria d'Italia*: «Gli uditori ascoltarono ebbri di entusiasmo e il Comune del luogo [Tolmezzo: N.d.A] dove s'ebbe l'avvenimento ha fatto collocare una lapide commemorativa con la scritta: Sulle vette della Carnia tuona il cannone – inno della più santa guerra – salgono suoni divini – spronanti a virtù civile e militare – Pietro Mascagni – nobilissima gloria d'Italia – li ha creati». ⁴¹⁷ Già nel 1902 aveva tenuto a Vienna una conferenza, su invito degli studenti italiani del «Circolo accademico», in cui aveva ripercorso la musica operistica dei maggiori compositori italiani dell'Ottocento, in particolare l'opera di Verdi *La battaglia di Legnano*, composta nell'anno della sconfitta della Repubblica romana.⁴¹⁸

La stagione di carnevale-quaresima del 1914 al Verdi si chiuse con la *Gioconda* e la serata d'onore per la primadonna, il soprano Ester Mazzoleni.⁴¹⁹ La critica mosse sentiti ringraziamenti all'impresa Quaranta, che aveva lavorato senza la dote comunale, come sopracitato: vi aveva supplito, infatti, il generoso contributo del pubblico, testimonianza del valore irrinunciabile

⁴¹⁴ Sulla passione triestina per Verdi si veda, Giovanni Battista Baccioni, *Gemma Bellincioni. Biografia aneddotica*, Palermo, Biondo, 1902; Bianca Stagno Bellincioni, *Roberto Stagno e Gemma Bellincioni intimi*, Firenze, Monsalvato, 1943.

⁴¹⁵ Il messaggio risorgimentale era legato ai *Lombardi*, all'*Attila*, alla *Battaglia di Legnano* e, soprattutto, all'*Ernani*: con quest'opera dell'individualismo drammatico, dopo le opere di masse, rappresentata alla Fenice di Venezia il 9 marzo del 1944, Verdi inizia la serie di 'studi di carattere' che lo porteranno, in meno di dieci anni, a scolpire i personaggi di Rigoletto, Azucena e Violetta: si veda Massimo Mila, *Verdi*, Milano, Rizzoli 2000, pp. 241 sgg.

⁴¹⁶ Stagione che incluse anche Wagner (*Walchiria*), Charpentier (*Louise*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), e, ovviamente, Verdi (*Nabucco*, *Rigoletto*): «L'Arte», nn. 1-2, 16 gennaio 1913, p. 2.

⁴¹⁷ «La Gazzetta di Trieste», 31 luglio 1916. *Pietro Mascagni e la guerra*. A Tolmezzo esiste la lapide che ricorda quei versi.

⁴¹⁸ Il ricordo di Attilio Gentile della conferenza di Mascagni a Vienna è contenuto in *La passione verdiana di Trieste*, Il Comune di Trieste, 1951, pp. 15-16.

⁴¹⁹ Opere liriche della stagione: *Tristano e Isotta* di Wagner, la novità pucciniana *La fanciulla del West*, la «deliziosa primizia» *Parsifal*, poi *Carmen*, *Don Pasquale*, *Traviata* e, infine, *Gioconda* di Ponchielli, più un *Elisir d'amore* fuori programma: «L'Indipendente», 26 marzo 1914.

dell'opera italiana per la cittadinanza triestina. La stampa annunciava le opere in programma dal 12 al 23 aprile: nulla lasciava presagire che due mesi dopo il teatro sarebbe stato chiuso.⁴²⁰

6.3 Prosa

Al Verdi raramente veniva allestita anche una stagione lirica in primavera; vi era invece la stagione di prosa, durante la quale le compagnie italiane avevano l'esclusiva, dovendosi rappresentare soltanto lavori in lingua italiana. I cartelloni si fregiavano dei nomi delle compagnie di giro italiane allora più gettonate, quali Reiter-Carini, Vitaliani-Duse, Talli-Melato-Giovannini, Tina Di Lorenzo-Falconi, Gandusio-Borelli-Piperno, Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Emma Gramatica, Calabresi-Sabbatini-Ferrero.⁴²¹

Il fatto che a Trieste, come a Venezia e nel Veneto, si usasse in tutti gli ambienti il dialetto, che era parzialmente di origine veneziana, e in registri diversi a seconda delle classi sociali, aveva non solo una funzione comunicativa. La tradizione drammatica veneziana era radicata nelle oltre trenta stagioni teatrali, che la compagnia di Emilio Zago sostenne dal 1875 fino al gennaio del 1914 nei teatri Filodrammatico, Armonia, Goldoni, Fenice e Rossetti, per poi riprendere negli anni Venti.⁴²² Dalla compagnia Zago si era formata quella dialettale veneziana di Alberto Brizzi, praticamente stabile al teatro Minimo di Trieste;⁴²³ il nome di Zago era legato, inoltre, ad un altro attore drammatico, per le origini capodistriane oltre che per aver militato nella stessa compagnia, noto sui palcoscenici triestini durante la guerra, il conte Nicolò (in arte Carlo) Borisi. Questi, per sfuggire alle persecuzioni austriache, era entrato nella compagnia insieme alla moglie Amalia, raccogliendo un'entusiastica accoglienza dal pubblico locale.⁴²⁴ Emilio Zago a Trieste affiancava, infatti, con la sua attività, le manifestazioni di italianità e raccoglieva elementi di spicco della vita teatrale locale, come il commediografo veneziano Giacinto Gallina, amministratore e direttore della compagnia, e l'attore Enrico Corazza, che diresse poi con Brizzi un'altra compagnia, nonché il

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ *Il teatro italiano. Anno 1913* («Biblioteca contemporanea Vallardi»), Milano, Vallardi 1914, in particolare pp. 35-44.

⁴²² Il repertorio veneto-veneziano della compagnia di Emilio Zago, che a Trieste era di casa, era legato soprattutto ai nomi di Goldoni, Gallina, Bon, Ferrari e Giacometti. Commedie quali *Zente refada*, *Una famegia in rovina* e *Mia fia* rimarranno nei cartelloni di prosa triestini per tutta la durata della guerra: Attilio Gentile, *Emilio Zago a Trieste (per la storia del teatro veneziano)*, in «La porta orientale», XV, 4-12, aprile-dicembre 1945, pp. 141:159:143 e XVI, 1946, pp. 16-25 e 59-67.

⁴²³ Il pubblico accorreva in folla attratto dalla bravura e dalle commedie di Brizzi, sia al Minimo che all'Eden: «L'Indipendente», 10 febbraio 1914.

⁴²⁴ I coniugi Borisi e la compagnia Zago recitarono a Trieste fino al dicembre 1914, i primi al Teatro Minimo e la seconda al teatro Fenice: «Il Lavoratore», 8 luglio 1914.

triestino Francesco Micheluzzi, acclamato anche negli anni seguenti.⁴²⁵ Ne è testimone, a tal proposito, Attilio Gentile:

Tutto a Trieste poteva diventare simbolo e prova dell'innata, essenziale italianità, anche le persone che pure appartenendo alla storia ed all'arte italiana, come Tartini e Goldoni, non avevano avuto modo nei loro tempi di farne un'esplicita affermazione [...]. Ma il teatro di Venezia era in Trieste più che una dimostrazione o una prova, era un fatto esso stesso del sentimento dei triestini, e di fronte all'Austria del suo irredentismo.[...] La funzione nazionale e politica del teatro veneziano in Trieste era dallo Zago conosciuta e sentita e favorita; della simpatia con la quale seguiva ed accompagnava avvenimenti e manifestazioni cittadine, non mancava, quando occorreva, di farne aperta dimostrazione [...].⁴²⁶

Negli anni antecedenti al conflitto il politeama Rossetti ospitò ogni anno compagnie di prosa italiane, fra le quali molto gradite erano quelle veneziane. Vale la pena ricordarne alcune per comprendere la reale portata del successo di queste *troupes*: sembra quasi che solo un avvenimento così catastrofico come la guerra abbia potuto fermare una simile ondata drammatica italiana, invariata fino a ridosso di quel tragico 28 giugno.⁴²⁷

Elencare tutte le compagnie drammatiche italiane che agirono a Trieste non porterebbe nessun elemento di interesse e di novità. Risulta casomai interessante capire quali strategie venissero adottate dai gestori teatrali durante il conflitto per proporre i lavori italiani che la censura avrebbe potuto vietare. La procedura censoria era la stessa usata per le pellicole cinematografiche: adombrare il nome dell'autore del testo, così come si oscuravano i fotogrammi delle pellicole, se contenevano il nome della casa produttrice di un paese nemico. L'estratto giornalistico del 1917, di seguito riportato, testimonia quanto il pubblico fosse appassionato frequentatore della prosa, anche in regime di guerra. Per aggirare le restrizioni e la chiusura dei confini, gli impresari ricorrevano a

⁴²⁵ I Borisi facevano parte all'inizio del 1914 della compagnia Brizzi-Corazza: «L'Indipendente», 26 febbraio 1914. In seguito entrò nella Compagnia italo-veneta di Gaetano e Ferruccio Benini e poi di Guglielmo Privato: Attilio Gentile, *Emilio Zago a Trieste cit.* XVI, gennaio-marzo 1946, nn. 1-3, pp. 16-25.

⁴²⁶ Ivi, pp. 24-25.

⁴²⁷ Dalla consultazione di «Trieste 1914-1918. Teatri e Cinematografi in tempo di guerra», numero unico omaggio, Trieste, compilatore ed editore Corrado Ban, stampato nel marzo 1968, riporto un elenco significativo di compagnie drammatiche italiane presenti a Trieste prima del conflitto: Compagnia drammatica di Ermete Novelli e quella con Giacinta Pezzana, «primo tentativo di teatro popolare» (1906); Compagnia comica Sichel-Galli-Guasti (1907); Compagnia drammatica di Alfredo De Sanctis (1908); Compagnia drammatica di Virginia Reiter ed Ermete Zacconi (1909); Compagnie drammatiche di Emma Gramatica e di Mimì Aguglia-Ferruccio Garavaglia (1910); Compagnia di Alfredo Sainati e Bella Starace-Sainati con il loro teatro del «grand-guignol», Compagnia di operette «Città di Milano» della Società Suvini-Zerboni e Compagnia di opere comiche Caramba-Scognamiglio (1911); Compagnia drammatica di Irma Gramatica (sorella di Emma), 1912; Compagnia di Gualtiero Tumiati, con la *première* italiana del 13 marzo 1913 di Sem Benelli *La Gorgona*, al teatro Verdi. Per tale evento due giorni prima la Società Filarmonico-Drammatica aveva accolto il suo autore insieme ad inviati speciali della stampa a Trieste. Lo stesso autore, ben noto per *La cena delle beffe*, definì quell'evento «una congiura per la Redenzione», durante la quale, mentre piovevano dal loggione manifestini rivoluzionari, proprio il commissario di polizia supplicò Benelli di presentarsi al proscenio per le acclamazioni al grido di «Viva l'Italia! Tanto, eravamo alleati!»; Compagnia di Emma Gramatica, dicembre 1913; Compagnia drammatica di Ermete Novelli e compagnia del «Grand Guignol» di Alfredo Sainati, aprile 1914; Compagnia drammatica di Oreste Calabresi (seconda metà di maggio 1914; Compagnia drammatica di Gustavo Salvini (11-16 giugno 1914).

commediografi e artisti locali, fatto che spiega la proliferazione di nuove compagnie locali proprio durante gli anni di guerra; mai come in quei tristi anni «Trieste sembra una terra feconda d'artisti, sebbene in passato ne abbia dato veramente pochi»:

Prima della guerra al Comunale, al Politeama, al Fenice vi erano le migliori compagnie drammatiche. Il povero Ferruccio Benini, Ermete Zacconi negli *Spettri*, il comico Peppino Sichel. Il popolo più di qualunque altra classe sente e ama il teatro, è quello che più gremisce e più si appassiona alla vita dei palcoscenici. Lo dimostra il fatto che ancor oggi, con questa grande miseria di vita artistica, una folla di popolo si stipa nelle platee, avida di ascoltare la voce degli attori e di veder le luci della ribalta. E ne resta appagata. I teatri di prosa erano l'Armonia e il Filodrammatico, che da via degli artisti veniva trasferito all'Acquedotto per essere poi ribattezzato Eden e finire in teatro di varietà. Qui sfilarono le compagnie di Gustavo Modena, di Giovanni Emanuel, di Carolina Internari. Giovanni Emanuel fu a Trieste uno degli attori preferiti e vi recitò l'ultima volta a fianco del fratello Vittorio. Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Alamanno Morelli e Achille Majeroni, Ferruccio Garavaglia, Flavio Andò, Andrea Maggi: attori ancora viventi ma che non abbiamo la ventura di udire da tanto tempo. Da Ermete Novelli, a Alfredo de Sanctis, da Ruggero Ruggeri a Amerigo Guasti, ad Amodeo Chiantoni, a Luigi Carini. La bellissima Tina di Lorenzo, Emma Gramatica, Elisa Severi, Evelina Paoli, Maria Melato, Eleonora Duse che adorava Trieste, ma che da anni ha lasciato i palcoscenici. E gli attori dialettali? Quanti tipi, quanti caratteri, quante anime diverse non si avvicinavano sulle nostre scene!

Ricordate i furori di Giovanni Grasso che finivano tutte le sere con incruenti omicidi? E la gaia comicità di Emilio Zago che faceva venire il buon sangue ai più ostinati ipocondriaci?

I grandi scrittori di teatro che hanno fatto la loro comparsa nella nostra città: Giacosa, D'Annunzio, Sem Benelli, Giannino Antona-Traversi con la sua barzelletta sempre pronta, Roberto Bracco e il piccolo Sebastiano Lopez, Tommaso Monicelli, ecc. Ora gli autori non compaiono più, nemmeno sui manifesti e per gli attori siamo ridotti alla produzione nostrana, gli attori sono venuti su come i funghi. Tutti hanno tentato di recitare almeno una volta, sia pure da dilettanti. Trieste sembra una terra feconda d'artisti, sebbene in passato ne abbia dato veramente pochi: triestina è Elisa Berti-Masi, un'attrice corretta, che dopo aver girato le compagnie di provincia, recitò nelle compagnie Pasta, Maggi, fece parte della Stabile di Roma; triestino quel Carlo Zamarini, amoroso, poi socio di Ernesto Rossi; triestino Antonio Gandusio, uno dei più apprezzati "brillanti" del teatro moderno, che tanto ricorda Claudio Leighob; triestino il Moissi che recita in Germania e posa anche per il cinematografo.⁴²⁸

7. Da Trieste al Litorale e oltre: chi ha paura dell'Ernani? Percorsi di un 'irredentismo musicale'

«Oseremo noi forse biasimare quei santi entusiasmi? Dirne male in nome dei canoni inviolabili d'una fredda estetica avvezza ad indorare le punte del suo compasso col similoro dell'immacolata purezza? Dateci un po' d'*Ernani* e vedremo... ».⁴²⁹

⁴²⁸ «Il Lavoratore», 27 agosto 1917, *I teatri di ieri e di oggi*. Sull'attore di teatro e di cinema, Alexander Moissi, albanese, triestino di adozione, ma attivo in area tedesca, uno dei maggiori interpreti dei lavori di Hoffmannsthal, cfr. Adriano Dugulin (a cura di), *Moissi*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte 1986, pp. 15-24.

⁴²⁹ Ario Tribel, *Prose musicali*, cit., p. 140.

Le parole di Ario Tribel, patriota e scrittore triestino, stese negli anni del più acceso irredentismo, toccano il tema dell'avvenimento teatrale come avvenimento politico (fenomeno al quale il critico, da buon intenditore musicale, guardava con occhio riprovevole): «Le repliche erano allora quasi una necessità. Tre, quattro cinque volte si ripetevano quei patriottici cori. L'entusiasmo della sala si comunicava alla piazza. Se la parte più rumorosa del pubblico, che è di solito la meno colta, chiede la replica del pezzo, uno scambio poco decoroso di occhiate di intelligenza ha luogo fra il palcoscenico e l'orchestra. Allora, a meno che un espresso divieto non lo impedisca, la replica viene finalmente concessa. Omaggio all'arte e alla prepotenza del pubblico?». ⁴³⁰

Nei teatri triestini la figura del bandito-eroe, che aveva rappresentato simbolicamente le vicende risorgimentali, era una metafora del cospiratore quanto mai adatta a ricalcare i contorni dell'irredentista patriota, pronto ad indebolire anche con le armi la pressione esercitata dal governo austriaco sui territori italiani dell'Impero: il romantico mito di Ernani non conosce limiti di tempo e si protrae nel lungo Risorgimento delle terre 'irredente'. ⁴³¹

All'inizio del Novecento, nel triangolo Trieste, Fiume (*corpus separatum* del Regno d'Ungheria) e Pola si contava la metà degli abitanti di tutto il margraviato d'Istria (di cui Trieste e Fiume non erano parte); erano i centri nevralgici di attività finanziarie e di mercato dei beni manifatturieri e industriali, che giungevano in particolare da Venezia, e sedi della più recente borghesia mercantile, che conviveva con l'élite proprietaria dei grandi patrimoni fondiari. La lingua d'ufficio nelle amministrazioni era quella italiana e la generosa lotta per la libertà era l'ideale che accomunava la gioventù mazziniana e garibaldina di Trieste, di Fiume e delle province del Litorale (mentre Pisino era la roccaforte dei croati). ⁴³² La vita associativa, quale alveo di cospirazioni, era spesso un modo per coprire i progetti organizzativi di cortei e dimostrazioni, in cui rituali e simboli (come canti, divise, nastri e bandiere tricolori) legavano le diverse frange dei vari movimenti, uniti dall'espressione, quasi religiosa, di «irredentismo». ⁴³³ L'associazione triestina «La vita dei giovani», che precedette «La giovine Trieste» (poi «Giovane Trieste»), venne ridenominata nel 1908 «Associazione giovanile triestina», quando era presieduta dall'irredentista Marcello Depaul che, nella sua *Autobiografia*, rievoca le manifestazioni propagandistiche in occasione delle elezioni

⁴³⁰ Ivi, pp. 138-139.

⁴³¹ Per una panoramica su tali figure prodotte dalla letteratura romantica, il cui prototipo è rintracciabile nei *Die Räuber* di Schiller, cfr. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 220-223 e Giulio Tatasciore, *Rappresentare il crimine. Strategie politiche e immaginario letterario nella repressione del brigantaggio, (1860-70)*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», 84, 2015, pp. 237-258.

⁴³² Sull'infittirsi dei legami politici e culturali tra Trieste e l'Istria lungo l'Ottocento, soprattutto dopo il 1866, e sulle vicende del confine orientale nelle trattative del Patto di Londra cfr. Egidio Ivetić (a cura di), *Istria nel tempo. Manuale di storia regionale dell'Istria con riferimenti alla città di Fiume*, Collana degli atti del Centro Ricerche Storiche di Rovigno, n. 26, Rovigno 2006, pp. 461-474 e 479-482.

⁴³³ Michele Graziosetto, *Francesco Crispi. La religione della Patria nella stagione del Trasformismo*, Soveria Mannelli Rubbettino 2011; Giovanni De Luna, *Una politica senza religione*, Einaudi, Torino, 2013.

del 1902.⁴³⁴ L'organizzazione era stata la principale promotrice del lancio dei volantini inneggianti a Trieste italiana durante la rappresentazione dell'*Ernani* nel 1903 al Rossetti di Trieste. In quell'occasione, come racconta lo stesso Depaul, l'avvocato Attilio Hortis, patriota liberalnazionale del Comune di Trieste, era intervenuto in suo favore per tirarlo fuori di prigione. L'opera verdiana sarebbe stata concessa al Politeama, dopo 10 anni di veto, in versione integrale, compreso il fatidico coro *Si ridesti il Leon di Castiglia*. Il tipografo Del Bianco di Udine, città in cui spesso si radunavano i fuoriusciti irredenti triestini, aveva fatto stampare i proclami in bianco, rosso e verde con la scritta «Viva l'Italia». Annota Depaul: «Dal Loggione del Rossetti, all'inizio del III atto, i giovani da noi incaricati, dal Comitato segreto, lanciarono dal loggione i foglietti e il teatro scattò in un formidabile grido di “Viva l'Italia”, applaudendo freneticamente. Ne nacquero dei tafferugli. Intervenero i gendarmi e l'esecuzione venne sospesa e i cospiratori vennero arrestati»; le conseguenze erano scontate, perché «L'*Ernani* fu nuovamente proibito insieme ad altre opere italiane».⁴³⁵

Per quella manifestazione del 1903 ci andò di mezzo, ovviamente, anche la direzione del Rossetti: l'impresario Giuseppe Frizzi fu invitato a comparire davanti alla Direzione di Polizia. Ma i documenti attestano che, a conferma di una sostanziale indulgenza della giustizia austriaca nonostante la sua rigidità normativa, l'opera rappresentata il 26 maggio 1903, nonostante avesse già provocato in passato accesi disordini in teatro, non era stata vietata dal Luogotenente Goëss, che il 29 aprile aveva comunicato alla Direzione di Polizia: «keinen Anlass finde, die Ernani zu untersagen».⁴³⁶ Tant'è vero che il Direttore di polizia Busich, in un documento del 27 maggio, esordiva con le testuali parole:

Considerato come il tentativo permesso iersera di non privare ulteriormente il pubblico triestino della rappresentazione dell'opera *Ernani* sia fallito completamente, giacché gli avvenimenti che accompagnarono la rappresentazione di iersera non pregiudicarono soltanto l'ordine e la quiete pubblica, ma sono atti altresì di compromettere la sicurezza delle persone nel teatro, Sua Eccellenza il sign. i.r. Luogotenente pel Litorale ha trovato di dover revocare il permesso di rappresentare l'opera *Ernani* [...].⁴³⁷

Dunque la Polizia avrebbe dovuto nutrire motivati sospetti, nel momento in cui, il 21 aprile precedente, Frizzi aveva chiesto alla Presidenza luogotenenziale il permesso non solo di poter dare corso alle rappresentazioni, ma non aveva nemmeno sottaciuto che l'opera fosse stata appena data

⁴³⁴ Marcello Depaul, *Autobiografia*, cit., p. 118.

⁴³⁵ Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., p. 131. Al fratello Attilio Depaul, che ottenne l'impresa cinematografica, insieme a Caris e a Rebez, presso i teatri Fenice e Rossetti fino al maggio del 1915, è dedicato il cap. II, par. 2.2. Sul processo contro Giacomo Fumis *et alias* per altro tradimento, relativamente alle dimostrazioni al Rossetti durante l'*Ernani*: ASTs, DP AR, b. 162, fasc. 5481, 1904.

⁴³⁶ ASTs, DP-AP (Riservati), busta 348, 29 aprile 1903 («non ravviso alcuna ragione per vietare l'*Ernani*»: TdA).

⁴³⁷ Ivi, 27 maggio 1903

in altre città dell'Impero, tra le quali Trento e Pola, città a forte rivendicazione italiana.⁴³⁸ Le ripercussioni non mancarono anche sugli altri teatri, visto che il 18 ottobre seguente non venne autorizzata dal Ministero degli Interni la rappresentazione dell'opera *I Lombardi alla prima Crociata*, al teatro Fenice, rigettando anche il ricorso presentato dall'impresario Giuseppe Perme.⁴³⁹

Anche per gli italiani del Litorale istriano la musica era la migliore arena politica di opposizione al governo. La composizione sociale e professionale dei suoi abitanti di queste terre era molto eterogenea: in prossimità della costa agivano imprenditori (commercianti e industriali), liberi professionisti, impiegati, operai, artigiani e pescatori, nell'entroterra invece le comunità, in maggioranza slovena e croata, erano dedite all'agricoltura e alla pastorizia. Più simile a Trieste era Fiume, città e porto di riferimento della parte ungherese dell'Impero, dove il progressivo aumento della popolazione negli anni che precedettero la Prima guerra mondiale dipendeva dalla sempre maggior richiesta di manodopera da parte dell'industria; e lo stesso a Pola, principale piazzaforte marittima della Monarchia e sede di arsenale militare marittimo.⁴⁴⁰ Conferenze, teatri, balli erano punti di ritrovo della società fiumana, in cui l'intrattenimento si mescolava agli obiettivi politici, erano assidue ricorrenze delle varie associazioni culturali, professionali e sportive, tra le quali le più affiliate alla causa irredentista erano il Circolo letterario e la Società Filarmonico-Drammatica.⁴⁴¹ La crescita educativa, in particolare musicale, era uno degli scopi di queste realtà associative. La scuola comunale di musica si occupava, ad esempio, dell'insegnamento degli strumenti a fiato, cuore della Banda cittadina, uno dei vanti della città: nelle sue esibizioni pubbliche non mancavano i temi patriottici del *Nabucco* e dell'*Ernani* (che, essendo solo strumentali, non venivano proibiti).⁴⁴² La piazza era ovviamente l'appendice del teatro e la 'comunalità' dei teatri cittadini (in Italia introdotta con la legge del 1872), che stabiliva la cessione dei teatri demaniali con i rispettivi oneri finanziari ai comuni, era particolarmente sentita dal pubblico pagante.⁴⁴³

Il 13 aprile 1909, a Fiume, il famoso coro del III atto *Si ridesti il Leon di Castiglia/ Siamo tutti una sola famiglia* fu ripetuto quattro volte al politeama Ciscutti, tra un uragano di ovazioni ed applausi, e dalla galleria e dai palchi cominciarono a volare fiori e cartellini con la scritta «Siamo tutti...». Al calo del sipario le guardie arrestarono cinque giovani in galleria, ma la folla cominciò a

⁴³⁸ Ivi: «All'inclita Direzione di Polizia», 21 aprile 1903, firmato Giuseppe Frizzi.

⁴³⁹ Forse parente di quell'Antonio Perme proiezionista al Fenice a fine Ottocento, già citato nel testo: «Alla Direzione di Polizia – Presidio in Trieste». Probabilmente imputato principale era il coro dei Lombardi *Sì, guerra, guerra, guerra, si impugni la spada*: ivi, pr. n. 2449.

⁴⁴⁰ Ilona Fried, *Fiume città della memoria 1868-1945*, («Civiltà del Risorgimento», 74), Udine, Del Bianco 2005, p. 77.

⁴⁴¹ Ivi, pp. 144 sgg.

⁴⁴² Ivi p. 154. L'autrice riporta le osservazioni di Elmiro Franchi, *Avvenimenti fiumani di un quarto di secolo (1894-1919)*, in «Fiume». Rivista di Studi Fiumani, gennaio-giugno 1956, pp. 85-108.

⁴⁴³ Per una lettura comparata si veda Marco Santoro, *Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento: Toscanini, La Scala e la riforma dell'opera*, in Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci 2004, pp. 101-145: 110-113.

protestare e le guardie dovettero contenerla con le spade. A stento si ristabilì l'ordine.⁴⁴⁴ Secondo una comunicazione comando del III Corpo d'armata (Graz) circolava nel 1910 a Fiume una raccolta di pamphlet di un autore anonimo dal contenuto antidinastico e antimilitarista, intitolata «J.R. Canzoniere Patriottico», che circolava anche in edizione italiana nei territori del Regno.⁴⁴⁵

Nell'anteguerra Pola possedeva tutte le proprietà di un centro urbano moderno: infrastrutture comunali, trasporto pubblico organizzato, ristoranti, il museo civico e navale, sale cinematografiche (Edison, Bernardis e Minerva nel 1912), una decina di alberghi, una quindicina di ristoranti, società sportive e associazioni, il Politeama Ciscutti e il lussuoso caffè *Marine Casino*. Con la dichiarazione di guerra solo l'orchestra della Marina e dell'87° Reggimento fanteria continuarono a suonare regolarmente nei luoghi pubblici.⁴⁴⁶ Il 18 maggio 1915 a Pola e nell'Istria meridionale, temendo uno sbarco italiano (in verità assai improbabile), il Comando della Marina ordinò lo sfollamento della popolazione fino alla città di Rovigno, dove si registrarono parecchi arresti preventivi di italiani, mentre a Pola, completamente svuotata dei civili, vennero arrestati 299 cittadini del regno d'Italia, ben prima della dichiarazione di guerra.⁴⁴⁷ Il capoluogo amministrativo venne trasferito a Pisino, qui accolto con favore dai croati. Le autorità trasferirono in quei giorni gli uffici principali della Luogotenenza a Postumia e poi a Volosca, il Tribunale a Lubiana, mentre rimaneva a Trieste soltanto la Direzione di polizia. L'Istria diventava la principale sede per il rifornimento delle truppe sul fronte dell'Isonzo, mentre Fiume viveva un inaspettato benessere, frutto della politica annonaria adottata dall'Ungheria (e anche questo aveva fatto crescere le ambizioni croate sulla città).⁴⁴⁸

Le società musicali a Pola agivano in rete con quelle professionali e culturali per dare voce alle aspirazioni della popolazione italiana ed *Ernani* e *Nabucco* erano diventati l'incubo della polizia. Il pubblico, che al politeama Ciscutti si ritrovava spesso per manifestare, in occasione della morte di Verdi potè assistere al *Nabucco* e all'esecuzione del *Va' pensiero*, si sollevò

⁴⁴⁴ Tra gli arrestati che furono trattenuti dalla Procura di Stato, figuravano Ettore Cidri, di Pola, e Giovanni Mestek (poi condannato a due settimane di prigione), nativo di Fiume ma pertinente a Lubiana. Nei giorni successivi la Polizia bandì da Fiume tali Cerlenizza, di Pola, Schilleri e Parigi Vaggi, «regnicoli» che parteciparono alla dimostrazione: Antonio Luksich-Jamini, *Appunti per una storia di Fiume dal 1896 al 1914* (dalla stampa periodica contemporanea e da qualche testimonianza diretta), in «Fiume», Rivista di studi fiumani, XIV, n. 1-2-3-4, gennaio-dicembre 1968, pp. 1-119: 76-77.

⁴⁴⁵ ASTs, LGT AP, b. 347, fasc. 10/C.

⁴⁴⁶ Era molto spesso presente anche a Trieste, suonando pure nei caffè cittadini: si veda, ad esempio, il concerto sinfonico di beneficenza al politeama Ciscutti in cui «l'orchestra della Marina, diretta dal maestro Teodoro Christoph, ha offerto tre stupende esecuzioni: la *Seconda Sinfonia* di Brahms, *La Strega del Mezzodì* di Dvorak e la *Sinfonia del Tannhäuser*»: riportato nel «Lavoratore», 8 dicembre 1917.

⁴⁴⁷ Roberto Spazzali, *L'Istria e la Grande Guerra*, in «Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria», XV, Trieste 2015, pp. 60-61 e Almerigo Apollonio, *La belle époque* cit., II, pp. 631-632:

⁴⁴⁸ Marco Cuzzi, Guido Rumici, Roberto Spazzali, *Istria, Quarnero, Dalmazia. Storia di una regione contesa dal 1796 alla fine del XX secolo*, Libreria Editrice Goriziana 2009, p. 109.

fragorosamente.⁴⁴⁹ I raduni in teatro della «Cassa di protezione degli addetti al dettaglio» di Pola e Trieste consolidavano, inoltre, i vincoli di fratellanza italiana tra le due città.⁴⁵⁰ Con il conflitto il teatro passò sotto l'amministrazione della Croce Rossa, che organizzava spettacoli di beneficenza per gli orfani e le vedove di guerra, per i feriti e i combattenti, allestendo soprattutto spettacoli di varietà.⁴⁵¹ L'opera lirica italiana lasciava il posto alla cinematografia, specie a quella di propaganda filoautriaca: nell'aprile del 1916 al politeama Rossetti di Trieste venne proiettata *La nostra forza armata per mare!*, «una pellicola d'attualità assunta nel porto di guerra in cui si vedono le nostre più forti corazzate, gli idroplani e i sottomarini, le armi di difesa e di offesa della signora dell'Adriatico, Pola, la città e il porto di guerra più importante della nostra Monarchia».⁴⁵² Che a Pola l'attività di rappresentazione di opere italiane (a differenza di Trieste) fosse paralizzata lo conferma anche la stampa triestina, secondo cui nel dicembre del 1917 «in mancanza d'altro, i cinematografi fanno ottimi affari. Da qualche tempo la direzione del Politeama Ciscutti [sotto l'egida della Croce Rossa] fa proiettare bellissimi film. L'ultimo, il dramma in tre atti *La scintilla dell'amore*, con Tina di Lorenzo, ottenne grande successo» (film italiano della casa Ambrosio, con cui l'attrice effettuò il suo debutto cinematografico e che anche a Trieste riempiva le sale).⁴⁵³ Unica eccezione fu la partecipazione nel 1916, a scopo di beneficenza, della celebre cantante Toinon Enenkel che, dopo un prolungato silenzio, tornava a calcare le scene liriche non a Trieste, ma appunto a Pola, con *Traviata* e *Otello*⁴⁵⁴ e riproponendo nel 1917, sempre al Ciscutti, «una fortunata stagione lirica con il *Faust*», accompagnata dall'orchestra della Marina «guidata dall'eminente istruttore e maestro concertatore Antonio Illersberg».⁴⁵⁵

All'Archivio di Stato di Trieste è conservato un fascicolo riguardante il proprietario e impresario del cinematografo Edison, che si trovava nel medesimo edificio del politeama Ciscutti di Pola in via Sergia, di nome Adrian Fragiaco. Vi si riferisce di un'attività professionale piuttosto

⁴⁴⁹ Il politeama Ciscutti, progettato dall'architetto Ruggero Berlam, fu inaugurato nel settembre del 1881. Per il *Nabucco* si veda «Il Giornale di Pola», 2 maggio 1901 e Marcello Bogneri, *Il Politeama «Ciscutti» di Pola. Vita di un teatro dal 1888 all'esodo nei testi dell'epoca*, L'Arena di Pola 1987, pp. 56-57.

⁴⁵⁰ Marcello Bogneri, *Il Politeama Ciscutti* cit., pp. 80-81.

⁴⁵¹ Ivi, p. 133.

⁴⁵² «La Gazzetta di Trieste» 16 aprile 1916.

⁴⁵³ «Il Lavoratore», 3 dicembre 1917.

⁴⁵⁴ «Il Lavoratore», 26 maggio 1916. Sulla soprano Toinon Enenkel cfr Annalisa Sandri, *Toinon Enenkel, Gli aurei tesori di una voce*, Trieste, Lint 2009, pp. 27 sgg e 99 sgg. Esordisce a Trieste al teatro Fenice nel 1912, per poi calcare le scene dei più grandi teatri italiani. Sospende l'attività durante la guerra, ad eccezione di questa stagione d'opera a Pola, a favore della Croce Rossa, lavorando insieme al maestro Illersberg, tanto da venir insignita per questo della medaglia al valore d'argento: «La Gazzetta di Trieste», 1 aprile 1917, *Artisti concittadini attuali. Interviste e conversazioni*.

⁴⁵⁵ Il compositore Antonio Illersberg, compositore triestino morto nel 1953, allievo di Giuseppe Rota e maestro, tra gli altri, di Luigi Dallapiccola e Giulio Viozzi, era al servizio di leva presso la Marina militare austriaca di stanza a Pola dal 1904 al 1907, ed aggregato alla banda musicale, suonando anche la viola nel quartetto d'archi dell'unità militare. I cognomi slavo-tedeschi degli organizzatori non lasciano dubbi circa il controllo operato dalle autorità (Gerstörfer era tenore e organizzatore degli spettacoli insieme a Ivich, Karis e Hauser): «La Gazzetta di Trieste», 17 maggio 1917. Sull'etimologia dei cognomi cfr. Pavle Merku, *Nomi di persone e luoghi nei registri medioevali del Capitolo di San Giusto in Trieste*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 2013.

tormentata: il 2 aprile 1914, infatti, dopo il pignoramento dell'«industria cinematografica» disposto dall' i.r. Giudizio Distrettuale di Pola, si procedette all' «affittanza forzata mediante pubblico incanto della pignorata industria esercitata dalla parte obbligata, cinema Edison» e l'appalto forzato «viene aggiudicato alla moglie, Elvira Fragiacomò», la quale manterrà la licenza anche l'anno seguente.⁴⁵⁶ All'Edison aveva avuto luogo, all'inizio del 1915, la proiezione di un contestato film, *Bismarck* (per il quale rinvio al cap. II), che era stato oggetto di una controversia triestina, legata alla poco edificante immagine nel film dell'esercito austriaco sconfitto a Sadowa. Probabilmente la vicenda pesò anche sul rilievo effettuato dalla *Polizeiabteilung* (sezione di polizia del Capitanato distrettuale di Pola - *k.k. Bezirkshauptmannschaft*) ad due altri film drammatici, in cui erano comparsi attori con la divisa militare:

«Considerati la condizione propria del Porto militare di Pola e il presente stato di guerra, il Comando del Porto aveva chiesto che nessun filmato contenente scene di guerra venisse offerto al pubblico prima di essere stato esaminato da un'apposita commissione di censura, composta da rappresentanti dello Stato maggiore del Comando stesso e del reparto di polizia ad esso addetto. Il soddisfacimento di tale richiesta era reso assolutamente necessario dalle condizioni della città di Pola e dal fatto che la massima parte degli spettatori era ormai costituita da militari di truppa. Perciò, atteso che il § 28 del Regolamento 18 settembre 1912 per i cinematografi (B.L.I. n. 191) lasciava espressamente impregiudicati i poteri dell'autorità politica e le competenze di polizia nella materia regolata, il compito di censura dei filmati era stato affidato all'autorità locale di polizia. Però, dopo l'adozione di questo provvedimento, l'autorità militare aveva eccepito che la proiezione di due film drammatici – ormai già presentati al pubblico per intero, e nei quali erano comparsi dei militari – non avrebbe dovuto essere consentita a Pola. Avvisato nelle vie brevi dal Comando del Porto militare, lo scrivente Capitanato ne aveva dato comunicazione alla Luogotenenza. A seguito del fatto, il medesimo aveva esteso il divieto di proiezione al pubblico a tutti i drammi nei quali semplicemente comparissero soggetti in uniforme militare. Per tale ragione era stato assoggettato alla censura anche il film “Tu l'hai ucciso ovvero il re dei diamanti”. Ma, quando, alle 13.15, come fissato, la commissione incaricata si era presentata nella sala cinematografica, l'operatore le aveva dichiarato, in assenza del titolare, doversi attendere per una mezz'ora a causa dei lavori in corso all'allacciamento elettrico, perché gli operai, allontanatisi a mezzogiorno, non si erano ancora ripresentati. Indignati dalla mancanza di tatto del titolare, che sebbene la sala distasse pochi passi dalla sede del reparto di polizia, aveva ommesso di avvisare almeno quest'ultimo del temporaneo inconveniente, tutti i membri della commissione si erano allontanati, lasciando da comunicare al titolare stesso che, per l'impossibilità di procedere alla censura nella giornata in corso, la sala sarebbe rimasta chiusa. Tuttavia, essendo stati completati i lavori nel corso del pomeriggio, la commissione era stata riconvocata su ripetuta istanza del titolare e, non avendo trovato alcunché di rilevante nel film, ne aveva consentito la proiezione il giorno stesso».⁴⁵⁷ (TdA.)

⁴⁵⁶ ASTs, LGT AG, . b. 2425, fasc. 70, 2 aprile 1914, «Affittanza forzata dell'industria cinematografica: parte procedente Ditta Magrini e figlio in Trieste coll'avv. Dr. Brocchi di Trieste, Giacomo Zudich di Pola coll'avv. Dr. Devescovi, Banca provinciale istriana coll'avvocato dr. Bregato e Ditta Wassermann & Blatt di Vienna coll'avvocato Schick, si accorda l'affittanza mediante pubblico incanto della pignorata industria esercitata dalla parte obbligata, cinema Edison»: 2 aprile e 12 settembre 1914.

⁴⁵⁷ Ivi, Pola 12 marzo 1915, *Bezirkshauptmannschaft, Polizeiabteilung, Capitanato Distrettuale di Pola, Ufficio di polizia, alla Luogotenenza di Trieste*: ringrazio il dr. Paolo Marz per aver contribuito alla traduzione di questo documento.

E' importante notare che il testo lascia trapelare due opposte tendenze politiche dei regimi militari, italiano e austriaco: se la censura asburgica vietava non solo le scene truculente, ma addirittura che gli attori cinematografici indossassero la divisa militare, in Italia il fiorire di temi patriottici, ovvero delle rappresentazioni del sacrificio della nazione, recentemente riletti da Teresa Bertilotti (*Alto Isonzo* di Giuseppe Zucca, *L'invasore* di Annie Vivanti, *La Samaritana* di Armando Brunero, *Balilla e Trieste* di Enzo Longhi, *Il capestro degli Asburgo* di Gustavo Serena, *Ciceruacchio e Oberdan* di Emilio Ghione, *Romanticismo* di Carlo Campogalliani, solo per citarne alcuni) era addirittura incentivato dai provvedimenti governativi, al fine di demonizzare l'ex paese alleato.⁴⁵⁸ Ciò che in pace la censura faceva passare come innocuo, poteva essere ora punito come offensivo dello stato, del servizio militare o dell' uniforme tedesca. Scrive Martin Baumeister a tal proposito, in riferimento alle sale berlinesi: «Für den Humor in Kriegeszeiten galt nun das Gebot, daß er sich besondere Zurückhaltung in der Behandlung militärischer Gegenstände aufzuerlegen hatte».⁴⁵⁹ La legislazione militare austriaca, in questo, era esattamente conforme a quella tedesca. L'attenzione delle autorità su questa guerra psicologica era massima. Scrive Giuseppe Chigi che la censura italiana, come quella francese, era molto attenta ad evitare che nei film apparissero soldati o personaggi austriaci, per non sollevare problemi di ordine pubblico,⁴⁶⁰ per evitare i tumulti dei facinorosi in sala. Per gli stessi motivi anche il governo viennese aveva vietato le scene di soldati italiani uccisi e permetteva quelle in cui venivano soccorsi dai loro camerati.⁴⁶¹

E' curioso constatare la contraddizione della censura, così vigile su questi particolari ma altrettanto incongruente con la spinta irredentista che fluiva tra le pieghe delle associazioni musicali istriane. Tra queste, a titolo esemplificativo, la Società musicale, che analogamente all' Associazione giovanile triestina cambiava continuamente denominazione per dissimulare la propria attività, aveva stretti collegamenti con Udine, che confermano, ancora una volta, l'intricata rete clandestina che, tra inni, divise e musiche, riusciva ancora nel 1916 a sfuggire alle maglie persecutorie delle autorità. Riporto a tal proposito, quasi integralmente, un documento indirizzato dalla polizia alla Presidenza luogotenenziale:

La "Società musicale polese", nota per essere stata fondata dal noto irredentista Felix Glezer, il cui compito principale era la costituzione di una Cappella musicale civica, è in realtà stata costituita con altre motivazioni. I colori delle sue divise erano palesemente rassomiglianti alle divise dei paesi nemici, in particolare un berretto che ricordava il cappello degli Alpini. A prescindere dall'uniforme, che veniva comunque eccezionalmente indossata durante le occasioni celebrative e festive,

⁴⁵⁸ Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, pp. 148-150. Teresa Bertilotti, *Donne eroiche e «veneri vaganti»* cit., in Stefania Bartoloni (a cura di), *La grande guerra delle italiane* cit., pp. 296-300.

⁴⁵⁹ «Per quanto riguarda l'umorismo in tempo di guerra era ormai un imperativo dover prestare particolare moderazione nel trattamento di oggetti militari»: Martin Baumeister, *Kriegstheater* cit., p. 31.

⁴⁶⁰ Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato* cit., p. 148.

⁴⁶¹ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 102.

l'Associazione usava abitualmente un berretto simile a quello dei militari di truppa italiani. Una gran parte dei componenti sono aderenti al partito liberale italiano e in occasione di una gita nel Friuli austriaco, nel 1905, alcuni membri dell'Associazione si recarono a Udine e a Palmanova per partecipare a una dimostrazione irredentista. Più tardi un gruppo dei membri si staccò dando vita ad una seconda società, la "Società Orchestrale Polese" (lo Statuto è del 1906). Nel 1911 alcuni soci di entrambe le organizzazioni si fusero dando vita ad una nuova società, la "Società musicale Polese" (l'attuale), il cui statuto del 1911 era più ben accetto. Il suo ultimo presidente, il professore Leon Volpis, del locale Realgymnasium, nonostante le sue idee irredentiste non fu internato, poiché riuscì allontanarsi prima della guerra con l'Italia, dirigendosi a Trieste. Inoltre hanno continuato ad indossare le stesse divise, senza alcuna autorizzazione, mantenendo comportamenti pericolosi per lo stato. Pertanto se ne propone lo scioglimento (trad. dal ted.).⁴⁶²

La militanza irredentista clandestina aveva altre declinazioni societarie, in collegamento con quelle del Regno; ancora a Pola esisteva una società denominata «Casino commerciale» che, secondo una denuncia anonima pervenuta alla polizia di Pola, copriva un:

[...] nido di irredentisti per la diffusione di giornali italiani quali il *Corriere della Sera*, *Il Resto del Carlino*, e tanti altri ancora, ma anche società di soccorso per chi evade dalla *Trento-Trieste* del Regno vicino. Tempo fa era favorito con una colletta chi andava ad arruolarsi alla *Trento-Trieste* e ne beneficiarono due giovanotti polesi, anzi fu istituito addirittura un fondo per questo scopo. Se le occorrono altre informazioni mi notifichi mediante avvisi economici sul «Giornaletto» sul «Prosegua» [...].⁴⁶³

Fu inevitabile, perciò, nei giorni seguenti una perquisizione a sorpresa in questa sede da parte degli agenti di polizia, durante la quale furono rinvenuti alcuni numeri dei giornali «La Domenica del Corriere» dell'agosto 1914, «La tribuna illustrata» dell'agosto e novembre 1914, altri vecchi giornali italiani, una cassa della Lega accademica degli studenti italiani e, in un cassetto, alcuni versi di un Inno a Pola italiana.

Nel 1917 il bandito Ernani continuava ancora tenacemente a combattere la 'sua' guerra (quella contro Don Carlo re di Spagna era un'evidente metafora del dominio asburgico) non solo nella finzione operistica.⁴⁶⁴ Nelle adiacenze di Pola, a Dignano, la Società Filarmonica entrò nelle mire della Polizia, accusata di essere un'«associazione battistrada irredentistica, apripista nelle piccole città e nei villaggi, le cui finalità educativo-musicali esercitano una influenza sulla vita sociale, spirituale e culturale della popolazione in senso contrario allo stato».⁴⁶⁵ Sul punto del documento riguardante il collegamento con la Società della Biblioteca popolare di Dignano (che era

⁴⁶² ASTs, LGT AP, busta 400, 1915, fasc. 9b, 15 maggio 1916, *Società Musicale Polese: der kk Festungskommissär al Presidio di Luogotenenza di Trieste*

⁴⁶³ Ivi, denuncia anonima del 23 aprile 1915.

⁴⁶⁴ La figura del brigante nella letteratura popolare, a partire dai *Masnadieri* di Schiller, come simbolo romantico di ribellione e libertà individuale, parallela a quella del criminale del romanzo realista in Francia e Inghilterra negli anni Trenta-Sessanta dell'Ottocento, si veda Giulio Tatasciore, *Rappresentare il crimine*, cit., pp. 237-258. Si veda sull'argomento, a proposito dei *Mystères de Paris*, anche cap. II del presente lavoro. Sulla criminalità postunitaria, più in generale, fonte di preoccupazione per la classe politica italiana si veda Francesco Benigno, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra, 1859-1878*, Torino, Einaudi 2015.

⁴⁶⁵ ASTs LGT AP, b. 436, fasc. 7e, 16 marzo 1917 (TdA).

già stata sciolta), il funzionario di Polizia apponeva una sottolineatura rossa: infatti «nella sede associativa sono stati trovati più di 100 biglietti della Società Filarmonica Dignanese, sui quali sono scritte annotazioni significative della scena del giuramento di *Ernani*, la cui rappresentazione, con comunicazione della Direzione di Polizia del 24 ottobre 1916, già da molti anni viene proibita per motivi politici, e ulteriormente poi il coro del Nabucco, Va' pensiero, la cui rappresentazione, con comunicazione della Direzione di Polizia del 22 dicembre 1915, fu proibita negli ultimi tempi a Trieste poiché aveva nei circoli radicali italiani un significato irredentista».⁴⁶⁶ Un altro indizio del presunto collegamento tra le due società era, inoltre, il comune terreno «degli italiani lib. [liberali], l' avvocato Domenico Sbisà e il cassiere del presidente della Società della biblioteca popolare, Angelo Vernier, nonché del suo bibliotecario, tutti politicamente inaffidabili [*politisch unverlässichen*]], come dei loro intimi amici che sono fuggiti prima del conflitto con l'Italia: Mario Renato Cleva, Jakob Bembo e Nikolaus Ferro, questi ultimi caduti in combattimento contro le nostre truppe. Come è fuggita anche la Schrifführer Maria Godina e l'appartenente alla Lega Nazionale Johann Fabro». Per cui il *Festungskommissär* propose lo scioglimento della Società, in base alla legge vigente.⁴⁶⁷

7.1 La dura sopravvivenza dei cinematografi istriani.

Le casse dei cinematografi durante gli anni del conflitto furono messe a dura prova nelle località istriane, svuotate e improduttive, colpite tra l'altro dall'evacuazione forzata, a differenza della vigorosa realtà triestina, dove la densità urbana dell'anteguerra aveva garantito la tenuta demografica negli anni successivi. Come a Trieste, tuttavia, anche in Istria si cercava di estendere la licenza dell'impresa cinematografica al varietà per attrarre il pubblico e far fronte alle spese. Parenzo, dove la numerosa presenza di «forestieri» allentava la morsa della miseria economica e alimentare, rappresenta, proprio per questo motivo, un caso *erga omnes*. Già nel maggio del 1913 Martino Blasevich, Giacomo Privileggi e Vittorio Coana si erano rivolti al Capitanato Distrettuale per ottenere la licenza, finalizzata all'apertura di un secondo salone di varietà con annesso cinematografo. Il continuo aumento degli stranieri, spiegavano gli impresari, costituiva il motivo della loro istanza, il cui accoglimento avrebbe offerto un «ambiente signorile di buona rappresentazione cinematografica ed un decente programma di musica e varietà», proprio nelle vicinanze del ben già avviato Hotel Riviera [riferendosi probabilmente al concorrente cinematografo di Michele Cuzzi] mettendo a disposizione posti distinti «ciò che non si faceva nel

⁴⁶⁶ Ibid.

⁴⁶⁷ Ibid.

locale preesistente».⁴⁶⁸ La mancanza di posti distinti, argomentavano gli impresari «reca disagio, lamentato non solo dai forestieri ma anche dalla numerosa classe civile di Parenzo la quale, abituata agli spettacoli di Trieste, con impazienza attende che gli si offra un locale moderno ed igienico in cui possono gustare delle rappresentazioni buone e veramente istruttive».⁴⁶⁹ (trad. dal ted.) Ancora una volta, dunque, viene evidenziato lo stretto collegamento tra le due città, anche per quanto riguarda il consumo collettivo del divertimento, di cui Trieste era ritenuta, evidentemente, la vera capitale.

La reazione della concorrenza non si fece ovviamente attendere. Nel mese successivo Michele Cuzzi inoltrò le proprie rimozioni alla Luogotenenza di Trieste contro l'eventuale concessione al sig. Martino Blasevich & Co. di poter erigere il secondo cinematografo-varietà a Parenzo. Le motivazioni avanzate dal ricorrente additavano a tendenziose finalità nella richiesta di Cuzzi, il cui nuovo cinematografo verrebbe aperto «in un sito posto in diretta comunicazione con una trattoria dello stesso proprietario Martino Blasevich, contrariamente a quanto disposto dall'Ordinanza Ministeriale del 1912 sui cinematografi» (articolo che, se fosse stato applicato a Trieste, avrebbe prodotto la chiusura di moltissimi cinematografi!).⁴⁷⁰ La cittadina, che contava 4500 abitanti, non avrebbe potuto, sosteneva il ricorrente, garantire la sussistenza economica di due cinematografi e il «contado non possiede quella prontezza d'intelligenza e di conoscenza richiesta per il godimento di una produzione cinematografica».⁴⁷¹ Inoltre il ricorrente aveva intenzione, in seguito a concessione già ottenuta, di costruire nel teatro comunale una cabina di proiezione. La successiva nota della Luogotenenza respinse la richiesta di Cuzzi, con la consueta formula di diniego usata dalle autorità, sulla base dell'art. 5 dell'O.M. del 1912, secondo cui «il bisogno locale era già ampiamente coperto».⁴⁷² Ma il caparbio impresario non si arrese e inoltrò ricorso al Ministero degli Interni, nel quale specificava che la sua richiesta non era di un cinematografo, ma di un varietà con un cinematografo annesso; per cui, concludeva, «la mancanza di un bisogno locale è del tutto ingiustificata, trattandosi invece di richiesta per concessione della licenza d'apertura di un teatro di varietà, che a Parenzo, divenuto luogo di cura climatica e balneare, manca, specie al numeroso ceto civile e alla colonia ognor più fiorente di villeggianti, desiderata anche dai circoli della popolazione [...]».⁴⁷³ Parenzo contava allora 5000 abitanti, mentre il suo comune oltre 12.000; era

⁴⁶⁸ ASTs, LGT AG, busta 2420, fasc. 803, 25 maggio 1913

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ *Ordinanza* del 1912 cit., art. 6.: «Non è permesso l'esercizio in immediata vicinanza di chiese, scuole, istituti di educazione, giardini infantili, ospedali e sim. Come nemmeno l'esercizio in congiunzione coll'industria di osteria e della vendita di bevande al minuto».

⁴⁷¹ ASTs, LGT AG, busta 2420, fasc. 803, 14 giugno 1913.

⁴⁷² Ivi, nota del 4 luglio 1913 della Luogotenenza di Trieste.

⁴⁷³ Ivi, 30 luglio 1913, *Ricorso al Ministro degli Interni*: «Parenzo è ormai divenuta stazione di cura climatica e balneare in cui convengono ancora più numerosi i forestieri e le colonie di questi, che provengono da classi evolute e ciò non può non influire sui reali bisogni locali».

capitale della provincia e sede della Giunta, degli uffici provinciali, del Consiglio agrario provinciale e di un Giudizio Distrettuale, oltre ad altri Dicasteri minori. Quel «ceto civile», richiamato da Cuzzi, implicava un pregiudizio sociale da parte della popolazione attiva, che discriminava un popolo urbano «progredito, di maggiori bisogni ed esigenze» da un «contado» arretrato e incapace di apprezzare la produzione cinematografica. Nonostante i sacrifici economici sostenuti dal Comune per rispondere al bisogno di intrattenimento dei turisti, lamentava ancora Cuzzi, l'attuale cinematografo, «se poteva bastare ai bisogni di dieci anni prima, ora è insufficiente. Parenzo deve offrire più imprese possibili e questo è il suo vero bisogno locale, dove il varietà ancora non esiste. E se ciò corrisponde al vero, lo conferma la Federazione per il promovimento del concorso di forestieri a Trieste e nell'Istria, con sede a Trieste, che proponiamo venga interpellata».⁴⁷⁴

L'introduzione di spettacoli di varietà nei cinematografi era oggetto di altre analoghe richieste, come quella di Martin Nikolaus, proprietario e gestore del cinematografo di via Carrara 16 a Pola, che nel marzo del 1915 tentava, con tale istanza, di far fronte al pignoramento per debiti del suo locale Cine Ideal; anche lui, come Adrian Fragiaco, cederà poi l'attività alla moglie Maria «in qualità di conduttrice dell'azienda, in quanto chiamato a prestare servizio nell'esercito comune, essendo l'unica attività che garantisce il sostentamento miei sei figli».⁴⁷⁵

A Pisino la cinematografia, oltretutto circoscritta ad una programmazione rigidamente controllata, costituiva l'unico genere di intrattenimento durante il conflitto. Nel 1912 erano stati costruiti un nuovo teatro (il Teatro Sociale) e, nello stesso edificio, un nuovo Casino di Società, al cui direttivo partecipava, fra gli altri, il padre del noto compositore Luigi Dallapiccola, allora direttore del Liceo italiano di Pisino, che venne internato a Graz durante la guerra insieme alla famiglia.⁴⁷⁶ La moglie patrocinava spesso le feste che si tenevano a teatro, come quelle della locale Lega Nazionale. Non mancarono nel 1913 le celebrazioni del centenario verdiano, per iniziativa della locale Società Filarmonica, nonché i primi spettacoli cinematografici.⁴⁷⁷ Anche a Pisino, con l'inizio del conflitto, le stagioni liriche furono praticamente sospese. Meta dei conterranei fuggiaschi, soprattutto dalle evacuate Rovigno e Pola, subì le medesime pesanti restrizioni politico-culturali del resto del Litorale; anche a Pisino, come a Trieste, nel luglio 1916 le autorità austriache coagularono le manifestazioni musicali sotto il presidio della Croce Rossa e il «Giornaletto di Pola», soppresso, venne sostituito dal filogovernativo «Il Gazzettino di Pola».⁴⁷⁸ La direzione del teatro, in mano ad Anna Lukovic, moglie del Capitano Distrettuale, e ad altre signore, riaprì in

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ ASTs LGT AP, fasc. 377, 1915. *Bizirkshauptmannschaft in Pola, Polizeiabteilung*

⁴⁷⁶ Nerina Feresini, *Il teatro di Pisino*, Trento, Manfrini 1986, pp. 71 e 84

⁴⁷⁷ Ivi, pp. 78-81.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 85.

quell'anno il Teatro Sociale per adibirlo, però, soltanto a cinematografo. «Il Gazzettino di Pola», per giustificare tale decisione, sottolineava il valore istruttivo e socializzante dei film proposti (che si può ipotizzare fossero gli stessi proposti dalla propaganda austriaca proiettata a Trieste).⁴⁷⁹

Più volte, dunque, le fonti testimoniano quanto Trieste rappresentasse per l'Istria un modello culturale indiscutibile e di solidale appoggio alla lotta per i comuni diritti identitari, civili e professionali. Il cinematografo e il teatro diventavano, dunque, il filo conduttore di persone, strategie e politiche tra città e province del Litorale militarizzato.

8. La mobilitazione delle «donne moderne» sul fronte interno: il «pubblico di guerra» nei *Theater-Kino-Variété*.

Gli anni di guerra furono un periodo di transizione nella storia dell'emancipazione femminili, sul quale la recente storiografia italiana ha prodotto numerosi contributi.⁴⁸⁰ Le donne in Austria, che si emanciparono formalmente nel novembre 1918 (anche se l'esercizio di una vera cittadinanza richiese tempi molto più lunghi) conquistarono in questi anni nuove modalità relazionali con la società e con lo Stato. Perché è proprio sulla categoria di «Stato», come ha chiaramente spiegato Maureen Healy, che bisogna basare le riflessioni, in modo più ampio, su un 'discorso pubblico' e sui parametri della quotidianità vissuti negli anni bellici: lavoro, cibo, malattia, lutto, intrattenimento erano, infatti, diventati 'affari di Stato', e non di una 'nazione', come accadeva in Germania, in Francia o in Inghilterra, ma di uno Stato, quello asburgico, al quale si doveva rimanere fedeli, anche se non necessariamente appartenere, vista la multinazionalità di cui si componeva.⁴⁸¹

Trieste rispondeva all'appello lanciato dagli organi di stampa ufficiali per raccogliere quella solidarietà femminile al servizio della guerra che annullava ogni differenza sociale.⁴⁸² Come a Vienna, dove la *Frauenhilfsaktion*, fondata all'inizio di agosto 1914, comprendeva i maggiori Comitati femminili cittadini, così a Trieste si costituì nel settembre del 1914 un Comitato di signore dell'aristocrazia, perlopiù mogli degli alti funzionari imperiali, presieduto dalla moglie del luogotenente Hohenlohe, dal vicepresidente di Luogotenenza il conte Enrico Attems e dalla moglie del podestà Nina Valerio in qualità di vicepresidente. Lo scopo era di raccogliere offerte per i soldati al fronte.⁴⁸³

⁴⁷⁹ Ivi, p. 86.

⁴⁸⁰ Cito a tal proposito «Genesis», XV, 1, n. 2016, e Stefania Bartoloni, *La grande guerra delle italiane* cit.

⁴⁸¹ Scrive Healy: «Within Austria, there were many nationalities, but it was on behalf of the multi-national state that the front and home-front populations were expected to labor and sacrifice in war. An exhaustive literature exists on the conflicts between nationalities and state in Austria, but we know very little about women's roles in these conflicts»: Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 165.

⁴⁸² Ivi pp. 163 sgg.

⁴⁸³ «Il Lavoratore», 20 settembre 1914.

Ma non erano questi personaggi ufficiali a sollecitare l'interesse del cinematografo verso l'universo femminile. Queste «nostre donne moderne», come recita il titolo di un film della casa danese Nordisk, che circolava nei cinematografi a Trieste nel 1916,⁴⁸⁴ non erano le donne dei comitati di beneficenza, che per filantropia si prodigavano per raccogliere offerte per i soldati o per il fondo a sostegno delle vedove e degli orfani di guerra.⁴⁸⁵ E non erano neanche le donne con seriche gonne e intensi profumi che avevano affollato fino al 1914 i palchetti nei teatri cittadini dell'opera lirica accanto ai mariti alto-borghesi. Non erano 'le signore dalle camelie' che, dopo aver a lungo appassionato le platee teatrali, erano diventate il ruolo tragico prediletto dalle celebri *stars* cinematografiche, in concorrenza tra loro. E non erano, nemmeno, le crocerossine. Erano piuttosto le impiegate nell'amministrazione militare e civile, le «operatrici triestine al lavoro come spazzine nel Corso, prima metà dei celebri *listòn* [...], o i fattorini in gonnella, mentre nelle vetrine si espongono paia di scarpe per 100 corone, vestiti per trenta e cappellini per sessanta».⁴⁸⁶

Donne rassegnate? Tutt'altro. Erano le donne dalla generosa liberalità con cui lanciavano agli artisti sul palcoscenico mazzi di fiori «mentre Marte lanciava le sue baionette a pochi chilometri».⁴⁸⁷ E, ancora, erano le stesse in fila nelle code notturne davanti ai punti di approvvigionamento, come davanti alle porte dei cine-teatri, vestite con uno scialletto nero e con le cedole rosse in mano; magari tra queste c'erano anche quelle che, meno nobilmente, avevano denunciato i propri mariti, inglesi ad esempio, per alto tradimento al solo scopo di disfarsene;⁴⁸⁸ quello delle donne impiegate nell'attività di spionaggio era un fenomeno diffuso, specialmente sui vagoni ferroviari dove, agghindate in abiti eleganti, adescavano i soldati per carpirne le informazioni militari.⁴⁸⁹ Alla 'donna nuova' venivano attribuite nuove abilità sociali: umanitarismo, pacifismo, attitudini educative e assistenziali. Se per le donne delle classi medio-alte la guerra era

⁴⁸⁴ *Vor Tids Dame*, di Eduard Schnedler-Sørensen: Marguerite Engberg, *I titoli italiani del catalogo Nordisk (1907-1912)*, in Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Pordenone, Studio Tesi 1986, pp. 327-346: 342.

⁴⁸⁵ «Il Lavoratore», 29 maggio e 6 giugno 1916, *Le nostre donne moderne*, al Salone Edison, romanzo d'amore della Nordisk, con Clara Wieth e Waldemaro Psylander.

⁴⁸⁶ «La Gazzetta di Trieste», 21 aprile 1916, *Gazzetta locale. Trieste d'oggi*. Cfr anche «La gazzetta di Trieste», 4 maggio 1917, *Cronaca cittadina. Le donne al servizio dell'amministrazione dell'esercito*: «L'amministrazione annuncia l'imminente assunzione di forze ausiliari femminili per la durata della guerra, negli istituti sanitari militari, nelle cancellerie (stenografe, dattilografe, stenotipiste), cuoche e per i servizi domestici. Sono indispensabili la sudditanza austriaca, ungherese o bosno-erzegovese, vita irreprensibile e attestazione di buona condotta. Godono della preferenza le vedove e le orfane di militari». Nel 1916, a tal proposito, le scarpe raddoppiarono di prezzo rispetto al 1914, nel 1917 lo triplicarono. La 'moda di guerra' impose le scarpe di tela e di pezza: Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra*, cit, pp. 92-93.

⁴⁸⁷ «La Gazzetta di Trieste», 19 giugno 1917, *Gazzetta locale*.

⁴⁸⁸ Fatto accaduto, a titolo esemplificativo, a Breslavia, dove una moglie tedesca denunciò il marito inglese di aver mandato a giornali inglesi informazioni sulla mobilitazione in Germania, ma in realtà per disfarsene. Il marito venne, invece, assolto, perché i suoi articoli erano antecedenti alla dichiarazione di guerra anglo-germanica: riportato in «Il Lavoratore», 6 settembre 1914.

⁴⁸⁹ «Il Piccolo», 3 gennaio 1915, *Donne adoperate nello spionaggio*.

un'occasione di esposizione e di impegno nella vita pubblica, anche alle lavoratrici dei livelli sociali più bassi il lavoro conferiva comunque un potere inedito di iniziativa.⁴⁹⁰

Queste «donne volitive», come le ha definite la storica Marina Rossi, non mostravano tentennamenti nell'attuare anche forme di lotta violenta, difficilmente controllabili dagli stessi funzionari di governo, come racconta lo scrittore e giornalista Silvio Benco.⁴⁹¹ Egli dipinge con efficacia quell'«acqua sotterranea» che scorreva nell'animo del proletariato cittadino.⁴⁹² Necessita a tal proposito ricordare il noto episodio descritto da Benco, per capire come in quest'«acqua sotterranea» nuotassero anche quegli impresari cinematografici che riuscivano, ancora fino al 1915, a far affiorare le loro simpatie per l'irredentismo di marca italiana. Nella «sommossa d'aprile» del 1915, quell'acqua sotterranea emerse prorompente per la mancanza di pane in città, quando una moltitudine di donne del quartiere di San Giacomo (il quartiere operaio della città) «scese dal colle, attornata da un corteo di fanciulli, ingrossando le fila durante la loro discesa» e si radunò sotto le finestre della Luogotenenza (l'autorità, dunque, militare) inneggiando ad una «desiderata tregua, o peggio, arresa».⁴⁹³ Non solo dunque, un atto sociale, ma anche politico, di protesta, tutta al femminile, che ricalcava i tanti movimenti femminili italiani del tempo per il pane, il lavoro, la terra e la pace, che furono animati da donne nelle città e nelle campagne come forme di opposizione sociale alla guerra.⁴⁹⁴ Una carica di guardie cercò di spingere le manifestanti sotto il Municipio (l'autorità civile cittadina) ma, commenta Benco, «i popolani, per istinto, sapevano quel che facevano, sapevano che non dal Municipio erano venute la guerra e la fame».⁴⁹⁵ Infatti, quando arrivò il podestà Valerio, fu «acclamato dalla folla».⁴⁹⁶ A sera anche i disoccupati e gli operai si erano uniti alle donne, ma queste, analizza ancora l'attento giornalista, «li cacciarono, convinte che non avrebbero osato mandare in prigione madri cariche di figlioli». Ma il tumulto crebbe, specialmente quando la folla passò davanti al caffè del Palace Hotel, da dove uscivano le note dei valzer viennesi, che provocarono «la rabbia incontenibile delle donne affamate contro le vetrine del locale affollato dalle mogli degli ufficiali». In serata, mentre le donne rincasavano, gli uomini continuarono l'azione distruttrice che continuò anche nei giorni seguenti. Fino a quando il

⁴⁹⁰ Catia Papa, *Lettere alla regina madre: voci di italiane nella Grande Guerra*, in *Donne "comuni" nell'Europa della Grande guerra*, «Genesis», XV, 1, n. 2016, pp. 15-37: 17. Cfr. Antonio Gibelli, *La grande guerra. Storie di gente comune, 1914-1919*, Roma-Bari, Laterza 2013, pp. 104-105,

⁴⁹¹ Marina Rossi, «*Donne volitive*» cit., pp. 19-56. L'autrice riporta a p. 46 l'episodio dell'aprile del 1915 narrato da Benco. Sul protagonismo femminile nelle proteste annonarie e per il pane dell'aprile 1915, anche in Friuli, si veda Matteo Ermacora, *La guerra prima della guerra. Rientro degli emigranti, proteste e spirito pubblico nella provincia di Udine (1914-1915)*, in Matteo Ermacora (a cura di), *Neutralità e guerra* cit., pp. 37-58: 49 sgg.

⁴⁹² Cfr. Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., I, pp. 185 sgg.

⁴⁹³ Su Silvio Benco si veda il profilo tracciato dalla contemporanea Haydée (pseudonimo byroniano usato dalla scrittrice triestina Ida Finzi) in *Vita triestina avanti e durante la Guerra*, Treves, Milano 1916, p. 55 sgg.

⁴⁹⁴ Roberto Bianchi, *Quelle che protestavano, 1914-1918*, in Stefania Bartoloni (a cura di), *La Grande Guerra delle italiane* cit., pp. 189-209: 194.

⁴⁹⁵ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., I, pp. 167 sgg.

⁴⁹⁶ Ibid.

Luogotenente, il barone Fries-Skene, fece divulgare un manifesto in cui annunciava la distribuzione a prezzi più miti di una quantità sufficiente di farina da polenta e patate.⁴⁹⁷

Queste stesse donne erano dunque «il pubblico di guerra», così definito da Silvio Benco, che era all'inizio del conflitto «un pubblico da cinematografi»;⁴⁹⁸ non era più, aggiunge Benco «quello del banditore alla porta, degli squilli di campanello e degli organetti meccanici [...]; ora esso convocava la sua folla in silenzio, sotto il rigido occhio della baionetta inastata, e brune e taciturne sfilavano le colonne degli spettatori dentro alla sala buia. [...]».⁴⁹⁹ La mestizia rilevata, però, rifletteva probabilmente il pensiero di un uomo che, nel 1919, era estremamente provato dal confino a Linz, scontato dal 1916. In realtà questo «nuovo pubblico», come lo definiva, vivacizzava la vita serale che, dopo la chiusura dei negozi, «si animava di una folla femminile: frotte di fanciulle lasciavano frinire e trillare irresistibilmente i loro vent'anni. I vent'anni dei giovani, ohimè, non rispondevano, in guarnigioni lontane, in trincee lontane [...]».⁵⁰⁰

Questo «pubblico da cinematografi» era, dunque, composto da donne, prevalentemente di media cultura che, a differenza di larghe sacche italiane con un alto tasso di analfabetismo, leggevano, dopo aver varcato la soglia di un cinema, le *brochure* predisposte all'ingresso delle sale, contenenti le descrizioni del film, anche molto lunghe nel caso di riduzioni dai romanzi letterari: come, ad esempio, la descrizione del capolavoro *Les misérables*, lungometraggio in più rulli tratto dal romanzo di Victor Hugo e proiettato in più serate a Trieste per la prima volta nel 1914.⁵⁰¹

Quest'ultimo dato ci induce a chiamare in causa il sistema educativo femminile triestino, molto avanzato rispetto allo scenario scolastico del Regno, dove l'educazione delle ragazze era affidata (con scarsa frequenza) alle scuole normali (un settore primario), o ai collegi e convitti femminili, molti dei quali religiosi.⁵⁰² Per quanto riguarda invece la scuola triestina, tema sul quale si sono sviluppati recentissimi studi, esisteva dal 1872 un civico istituto magistrale, considerato però privato dallo Stato, e al suo posto, dal 1881, un liceo femminile, di sei anni, con corsi per la

⁴⁹⁷ Ivi, p. 177.

⁴⁹⁸ Ivi, II, p. 153.

⁴⁹⁹ Ivi, pp. 155-156.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 142.

⁵⁰¹ *I miserabili*, al teatro Eden in via Acquedotto 35 dal 5 al 10 maggio 1914: «Grandiosa epopea drammatica di 4 epoche e 9 parti (4000 metri) tratta dal celebre romanzo di Victor Hugo. Seralmente completeranno lo spettacolo G. Fanara, comico italiano, e D. Borelli, la fine cantante italiana. E' permesso fumare. Orchestra del teatro diretta dal maestro Giuseppe Müller. Prezzi: I posti adulti cent. 50, fanciulli cent. 30, II posti adulti cent. 30, fanciulli cent. 20, posti nei palchi cor. 1. Biglietti validi per il solo giorno in cui vengono acquistati. Interpreti: Henri Krauss del Teatro Sarah Bernhardt, Giovanni Valjean [...], attori francesi dei teatri di varietà e di commedia (Ambigue, Odeon, Comédie-Française). Questo meraviglioso film verrà diviso in 9 parti nel modo seguente: 1000 m. in due giornate diverse, dalle 5 alle 11 del pom (per 4, quante sono le epoche). Azione si svolge nel 1821-1832. È una storia d'amore mentre a Parigi scoppia la rivoluzione per la fame [...]. L'adattamento cinematografica dei "Miserabili" riprende fedelmente l'insieme commovente e grandioso dell'immortale romanzo, nel suo intreccio di fatti eroici o dolorosi che agitano le più recondite fibre dell'anima»: CMTTs «Carlo Schmidl», *Indice generale dei programmi* cit., busta Teatro Eden, programma di sala.

⁵⁰² Si veda Eleonora Guglielmann, *Dalla "scuola per signorine" alla "scuola delle padrone": il Liceo femminile della riforma Gentile e i suoi precedenti storici*, in M. Guspini (a cura di), *Da un secolo all'altro. Contributi per una storia dell'insegnamento della storia*, Roma, Anicia 2004, pp. 155-195.

formazione magistrale delle ragazze benestanti, sul modello del liceo femminile istituito dal governo austriaco (in via Madonna del Mare), a sua volta ispirato all'analogo liceo femminile francese. Tale istituto fu frequentatissimo, tanto che nel 1913 si inaugurò un secondo Liceo, istituito dal Municipio (in via Sant'Anastasio), frequentato, come ci informa Aurelia Reina Cesari nella sua autobiografia, dalle ragazze della media borghesia.⁵⁰³ Tale liceo femminile comunale era un caposaldo di italianità 'al femminile' e per questo avverso alle autorità. Aveva anche una sezione magistrale, l'unica scuola per insegnanti della città,⁵⁰⁴ e ciò conferisce fondamento al fatto che le donne a Trieste leggessero i giornali, frequentassero le conferenze, i concerti, i teatri o fossero al corrente delle novità letterarie: non era raro, testimoniava Aurelia Cesari, «sentire donne parlare di azioni e di titoli, vederle seguire i listini della Borsa, e tempestivamente regolare su di essi non solo il loro umore, ma le loro eleganze e lo splendore della casa».⁵⁰⁵

Nell'estate del 1915 il commissario imperiale Krekich-Strassoldo decise che l'edificio di via Sant'Anastasio venisse occupato dal Tribunale di divisione della difesa della guerra.⁵⁰⁶ Nel 1916 il direttore dell'ex Liceo femminile di via Sant'Anastasio, Attilio Gentile, scrittore e giornalista dell'«Indipendente» (che dopo lo scoppio del conflitto aveva cessato la pubblicazione), venne rimosso dal suo incarico di direttore e richiamato al servizio militare.⁵⁰⁷ Nel progetto di germanizzazione del Commissario imperiale rientravano gli accorpamenti dei due ginnasi, delle due scuole reali e dei due licei femminili; tuttavia i dati sulla frequenza del sistema scolastico di lingua italiana a Trieste negli anni di guerra non mutarono di molto rispetto al periodo precedente. Il 1916-17 contava il seguente afflusso di allievi: 779 nei Ginnasi, 901 nelle scuole reali, 527 nei licei femminili, 25 nei corsi magistrali, per un totale di 2232 unità rispetto alle 2935 del 1913-14.⁵⁰⁸

⁵⁰³ Aurelia Reina Cesari ripercorre i momenti più significativi della vita civile vissuta dalla popolazione medio-borghese durante il periodo bellico. Si sofferma anche sugli anni della sua formazione scolastica, annotando la particolare resistenza che nei Licei femminili municipali veniva opposta nei confronti di strumenti didattici come i libri di testo di storia omissivi nei confronti della storia d'Italia o l'inno austriaco di cui si boicottava il canto: «Il busto di Dante –aggiunge– nell'atrio del Ginnasio è oggetto di venerazione non per la scuola soltanto, ma per tutta la cittadinanza»: Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., pp. 22-27. La direzione di questo secondo Liceo venne affidata ad Attilio Gentile fino alla sua chiusura nel 1915.

⁵⁰⁴ «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie cit., seconda puntata, aprile 1914.

⁵⁰⁵ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., p. 67. Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., II, p. 160-167.

⁵⁰⁶ Cfr. Diana De Rosa, *Spose, madri e maestre. Il Liceo femminile e l'Istituto magistrale G. Carducci di Trieste, 1872-1954*, (Civiltà del Risorgimento, 71), Udine, Del Bianco, pp. 68-69. Molto esaustivo risulta il catalogo intitolato *I Luoghi del sapere. Istituti superiori a Trieste '800 - '900*, a cura di Diana De Rosa, edito per la mostra al Magazzino delle Idee, Trieste 20 maggio-9 ottobre 2016, pp. 20-21.

⁵⁰⁷ Appassionato di teatro, Attilio Gentile era stato consigliere e segretario del Teatro Popolare, che fino al 1914, come sopra esposto, aveva ospitato le più celebri compagnie di prosa italiane. Il 18 gennaio 1919 venne invitato a tenere al Teatro Verdi (riaperto) un discorso per la bandiera dei bersaglieri: in Marino Szombathely, *Attilio Gentile. Commemorazione tenuta alla Società di Minerva il 15 aprile 1967*, in «La Porta Orientale» Rivista giuliana di storia, politica ed arte, n.s., a II, 1967, pp. 113-133: 114-116.

⁵⁰⁸ Nel corso della guerra molti insegnanti verranno licenziati o internati; al Liceo femminile nell'aprile del 1916 il direttore Attilio Gentile (il cui nutrito archivio è oggi una preziosa risorsa di studio per gli storici locali) venne improvvisamente «sollevato d'ufficio» insieme a nove insegnanti e sostituito dal più «gradito» Pier Antonio Sencig: si

I numeri sopracitati riguardanti la presenza scolastica femminile rendono conto della vivacità intellettuale delle donne triestine, i cui esempi letterari ci sono forniti dalle note scrittrici che legarono il loro nome alla narrativa di primo Novecento. Tra loro la scrittrice e giornalista Ida Finzi (nota con il nome d'arte Haydée) fece anche parte della Commissione del concorso di canzonette del 1913, accanto agli illustri esponenti liberal-nazionali Silvio Benco e Guido Corsi.⁵⁰⁹ La partecipazione era la parola d'ordine anche tra le classi femminili più popolari: la stessa scrittrice triestina nel maggio 1916 rivelava sul «Resto del Carlino» di Bologna come la polizia austriaca a Trieste, anche prima della guerra, fosse estremamente attenta ai simboli italiani esibiti in varie forme nella città, come le margherite vendute in quei giorni dalle fioraie agli angoli delle vie, e parimenti ai nomi dei personaggi delle commedie rappresentate: ricorda come anni addietro, durante una commedia di Paolo Ferrari rappresentata dalla Compagnia Nazionale al teatro Verdi, alla frase «il più bel fiore è la nostra Margherita», soppressa dalla censura, il pubblico sostituì un fragoroso applauso.⁵¹⁰

È in questo contesto che possiamo, dunque, introdurre il ruolo e l'azione strategica e cosciente di alcune donne triestine, che diventarono *manager* nel settore cinematografico sostituendo i loro mariti internati o in servizio militare al fronte, affrontando la loro personale battaglia per la sopravvivenza, che non era estranea alla più generale battaglia per l'affermazione di un nuovo ruolo nel lavoro, nell'immaginario e nella cultura dominante. Va detto, a tal riguardo, che in Europa e in America le varie organizzazioni internazionali, nate per la lotta suffragista, pur nelle disomogenee varianti nazionali a favore dell'interventismo o del pacifismo, si appellavano al dovere patriottico delle donne di sostenere l'opera di soccorso soprattutto sui fronti interni. Un atteggiamento, questo, riscontrabile soprattutto in Germania, dove la *Verband für Frauenstimmerecht*, presieduta da Marie Stritt, propagandava il dovere verso la *Fatherland* come un sentimento «of citizenship wich feels itself responsible for weal and woe of whole community».⁵¹¹ È difficile stabilire a quale cittadinanza appartenesse la popolazione del territorio giuliano; il senso di responsabilità verso la patria non poteva trovare una risposta univoca fra le donne triestine che, in ogni caso, alla guerra proprio non volevano consacrarsi (come testimonia la vicenda del pane di Benco, sopra menzionata).

veda il contributo di Adriano Andri, *Le scuole medie triestine nella Prima Guerra Mondiale*, in «Qualestoria. Rivista di storia contemporanea», 1(2015), *Grande Guerra e scuola*, a cura di Anna Maria Vinci, pp. 9-44: 21-22.

⁵⁰⁹ «Il 1913 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie cit., quarta puntata, novembre 1913. Sulla figura di Ida Finzi, scrittrice internazionale e collaboratrice di numerose testate italiane, che amava firmarsi con il romantico pseudonimo letterario di «Haydée», e sulla sua frenetica attività di cronista nelle occasioni di rivendicazione italiana prima della guerra, si veda il recente volume di Gabriella Musetti (a cura di), *Oltre le parole. Scrittrici triestine del primo Novecento*, Trieste, Vita Activa Edizioni di ACID, pp. 26 sgg. Inoltre Silvio Benco, «Haydée», in *Mondo unito*, n. 5, 1946, p. 5.

⁵¹⁰ «Il resto del Carlino», *Giornale di Bologna*, 3 maggio 1916.

⁵¹¹ Il passo di Marie Stritt, tratto da *Germany*, in «Jus Suffragii», 9, 2 (November I, 1914), è riportato in Elda Guerra, *Il dilemma della pace. Femministe e pacifiste sulla scena internazionale 1914-1939*, Roma, Viella 2014, p. 27.

«Il Lavoratore» insiste frequentemente su quelle folle che ogni sera gremivano i cine-teatri: il numero del 18 agosto 1915 ci presenta una Trieste inedita, vista da un giornalista tedesco, che rimane impressionato dalle «notte triestine», quando, per ragioni militari, era proibita dopo le 9 di sera l'illuminazione delle vie e delle case e, in mezzo alle più fitte tenebre «gli ostacoli più difficili a scansare sono... le signore. Sembra che a queste non dia noia l'oscurità, né sia di impedimento girovagare in gran numero per le oscure vie della città. Che sorta di signore siano queste, il forestiero naturalmente non è in grado di dirlo subito».⁵¹²

Ancora «Il Lavoratore», nel gennaio del 1918, ammetteva che «la guerra ha tolto gli ultimi ostacoli alle attività professionali esercitate dalle donne e ha dimostrato che la donna assolve altrettanto bene agli incarichi nei pubblici uffici, per intelligenza e doti naturali».⁵¹³ Tale affermazione riveste una portata innovativa nella percezione culturale del ruolo della donna, in anni in cui non esisteva una distinzione precisa tra il suffragismo e il femminismo, poiché sembra criticare il dualismo delle categorie pubblico-privato di una legislazione che (*de facto* almeno fino all'abolizione della legge maritale nel 1919) assegnava alle donne compiti e attitudini connessi unicamente ai suoi ruoli di moglie e madre.⁵¹⁴ Allo scoppio del conflitto le suffragiste si schierarono in maggioranza sulla linea interventista, con l'obiettivo di una riforma della rappresentanza politica, in antitesi con le posizioni pacifiste della International Women Suffrage Alliance. Ecco quanto presagiva «Il Lavoratore»:

Siamo appena all'inizio di un grande sviluppo nella conciliazione dei ruoli di madre, moglie e professionista. La guerra ha dato di colpo alla donna quanto le suffragette del Vecchio e Nuovo Mondo da lunghi anni si affannavano a reclamare. Le deficienze delle prestazioni femminili si devono imputare alla loro mancanza di un'istruzione preparatoria, non alle capacità. Sicuramente molte ritorneranno nei loro ambiti familiari a guerra finita: ma numerose saranno quelle che non abbandoneranno il posto perché si è aperta loro una nuova visione della vita [...]. La pratica ha donato

⁵¹² Non vige il coprifuoco, ma soltanto l'oscuramento di porte e finestre. Riporto l'intero passo: *Come ha visto Trieste un giornalista tedesco. Le notti triestine*: «Per ragioni militari è proibita l'illuminazione delle vie e delle case, e quando dopo le 9 di sera si lascia la trattoria, ci si trova improvvisamente in mezzo alle più fitte tenebre e non si osa un passo. L'oscurità è così forte che sembra di trovarsi in una cella corazzata e pare escluso poter raggiungere la propria abitazione senza rischiare di battere il capo contro qualche muro. A poco a poco, grazie alle vaghe luci delle sigarette dei passanti, riesce un po' ad orientarsi a tastoni nell'oscurità. Gli ostacoli più difficili a scansare sono le signore. Sembra che a queste non dia noia l'oscurità, né sia di impedimento girovagare in gran numero per le oscure vie della città. Che sorta di signore siano queste, il forestiero naturalmente non è in grado di dirlo subito». «Il Lavoratore», 18 agosto 1915.

⁵¹³ Le istituzioni culturali socialiste erano molto attive per l'educazione del ceto operaio e artigiano «avido di letture, partecipativo della vita intellettuale triestina, frequentatore dei corsi dell'Università popolare e dell'Istituto per il promovimento delle piccole industrie, delle biblioteche popolari comunali e dei teatri lirici e di operetta. La percentuale di analfabeti, veramente trascurabile, non arriva neppure al 2%»: Marina Rossi, *Donne volitive* cit., p. 35-39 sgg.

⁵¹⁴ Il codice civile italiano del 1865 assegnava solo alla donna sposata dignità sociale anche se non i diritti e capacità civili: si veda Simonetta Soldani, *Donne italiane e Grande Guerra al vaglio della storia*, in Stefania Bartoloni (a cura di), *La grande guerra delle italiane* cit., pp. 21-56.

loro un'intelligenza lucida e cosciente, che oggi è uno dei fattori più importanti della prossima evoluzione sociale.⁵¹⁵

8.1 Processi di identificazione della donna: moda e modellizzazione cinematografica

Tra le mitologie della guerra, Jay Winter analizza i prodotti artistici dell'industria religiosa popolare, ovvero l'oggettistica di guerra destinata a sollecitare il pietismo soprattutto delle donne, forma di propaganda che aveva lo scopo di alimentare l'adesione patriottica femminile al conflitto, ma anche il giro d'affari nel settore.⁵¹⁶ Non dissimili sono i presupposti interpretativi del mercato cinematografico rivolto, durante la guerra, prevalentemente alle donne che affollavano i tavolini dei varietà e le platee dei cinematografi, diventando i nuovi giudici di una nuova arte; ed è con questo tipo di pubblico che le grandi dive del cinema dovevano confrontarsi, se volevano mantenere quel successo che le roboanti *réclame* delle case di lancio attribuivano loro. Scrive il critico Tito Alacci nel 1919 che la grande *réclame*, fatta dalle case editrici e dai proprietari delle sale, era pensata proprio per le donne, e mai per gli uomini: «Basta che l'attrice abbia un grande nome perché tutto il pubblico femminile la contempi e l'adori come una divinità. Per noi uomini occorrono le belle attrici; per le donne, le grandi e le celebri. Da ciò la necessità – purtroppo deplorabile – di fabbricare delle celebrità femminili in cinematografia. È un'umiliazione per l'arte, ma è una risorsa per la cassetta»;⁵¹⁷ per cui certe attrici, continua il critico, dovevano la loro fama più «al plauso delle donne che a quello degli uomini: alla donna piace l'attrice che posa e piange, all'uomo quella che ride. La donna si lascia impressionare dalle *toilettes* delle attrici, l'uomo ne rimane indifferente».⁵¹⁸ Secondo Alacci «il biglietto delle sale di proiezione è diventato un genere di prima necessità per un immenso numero di persone [...] Conosco della gente che va al cinematografo come ad un quotidiano appuntamento amoroso [...]. La cinematografia è un mondo nuovo: è anzi il mondo ringiovanito e messo alla portata di tutti».⁵¹⁹

Tale posizione critica di Alacci risulta quanto mai lungimirante, in anni in cui l'artisticità del nuovo mezzo comunicativo era ben lontana dal suo riconoscimento ufficiale.⁵²⁰ La formula di «arte delle assurdità», da lui coniata, calzava bene lo sperone bellico: «assurda è la guerra, la morale: l'assurdità cioè di maledire una cosa ma allo stesso tempo di praticarla».⁵²¹ Per Alacci,

⁵¹⁵ «Il Lavoratore», 28 gennaio 1918 *La donna e le sue nuove occupazioni*. Non è identificato lo pseudonimo utilizzato dall'estensore dell'articolo (Nita).

⁵¹⁶ Jay Winter, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino 1998, pp. 169 sgg.

⁵¹⁷ BNCN, Tito Alacci (Alacevich), *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad&Figlio, Firenze 1919, pp. 44-45.

⁵¹⁸ Ivi, pp. 142-143.

⁵¹⁹ Ivi, pp. 7-8.

⁵²⁰ Massimo Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo* cit., p. 13.

⁵²¹ BNCN, Tito Alacci (Alacevich), *Le nostre attrici cinematografiche* cit., pp. 1-3.

biografo delle dive del muto, il cinematografo ha una «geniale assurdità: che non ha bisogno di letterati».⁵²² Ed, infatti, coglieva bene quanto avveniva realmente: gli attori cinematografici dell'epoca del muto non provenivano da una scuola ma, nel migliore dei casi, dal varietà o dal caffè-concerto, e non erano istruiti; gli scenari (odierne sceneggiature) potevano essere «spropositi di grammatica»; i soggetti non avevano bisogno di letteratura, anche se la moda assegnava l'alloro a quelli mutuati dal teatro lirico e di prosa; le stesse didascalie, infine, erano spesso per il pubblico una perdita di tempo perché non le capiva, come nel caso della rappresentazione romana, al Costanzi, di *Cabiria* che, come è ben noto, offriva didascalie di lusso, quelle di D'Annunzio.⁵²³

Le considerazioni di Alacci accennano ad un altro tema, caro al mondo femminile, sollecitato dalle visioni cinematografiche dei sontuosi vestiti indossati dalle grandi dive del muto, quello della moda. In molte proiezioni cittadine il centro di interesse e della campagna pubblicitaria era la *mise* delle dive del muto. Al cinema Galileo una serata di gala veniva aperta con il film *Il grande Salone di mode Lori & C.*, interpretato dai «sublimi e innamoratissimi soci Lotte Neumann e Bruno Kastner. Questo magnifico lavoro in 4 atti, unico nel suo genere e nella sua originalità, desterà nelle nostre eleganti signore il massimo interesse. Oltre alla sfarzosa esposizione di lussuose e variate *toilettes* moderne, si ammireranno dei quadri viventi, posati dai suaccennati artisti, tra cui *Una notte a Siviglia*, *Un bicchierino*, ecc.».⁵²⁴ Attori e attrici diventavano dunque anche modelli, per la posa dei nuovi capi della moda, soprattutto berlinese, che in tal modo utilizzava il *medium* cinematografico come una preziosa forma pubblicitaria. Sulle tracce di Alain Vaillant, per il quale il testo letterario appare un insieme coerente di rappresentazioni intrecciate tra loro e materializzate nei diversi «testi» (come giornali, lettere, libri ed altri, nella loro funzione prima di tutto comunicativa) risulta appropriato trattare il teatro-cinema nella sua pluri-dimensionalità: rappresentativa, comunicativa e artistica, ma anche la moda ne fa parte, in quanto efficace punto di vista per cercare di capire gli animi provati di quelle folle femminili, che animavano non solo le piazze, ma anche le platee e le barcacce delle sale cittadine.⁵²⁵

Nel corso della trattazione verranno citati diversi esempi al riguardo, tra i quali si citano qui due eventi di rilievo: al *Theater-Kino-Variété* Eden venne proiettato lo «straordinario programma *La regina della notte*, grandioso capolavoro in 4 lunghi atti, grande sfarzo di *toilettes* della nuova moda di Berlino, ricchissima messa in scena»;⁵²⁶ e al teatro Cine Ideal, oltre al film *Il gioiello dell'amore*, interpretato da Asta Nielsen «si ammirerà la meravigliosa film *Eva* nella quale Erna Morena indosserà oltre 100 moderne *toilettes*. Concessionaria Triestefilms». Il successo fu tale che

⁵²² Ivi, p. 5.

⁵²³ Ivi, p. 9.

⁵²⁴ «Il Lavoratore», 30 maggio 1918.

⁵²⁵ Alain Vaillant, *Histoire culturelle et communication littéraire*, in «Romantisme», 2009/1 (n° 143), pp. 101-107.

⁵²⁶ «Il Lavoratore», 30 ottobre 1916.

«si dovettero rimandare centinaia di persone della migliore società, e si dovette replicare a grande richiesta».⁵²⁷ Al Cinema Excelsior, infine, Lyane Haid interpretava *Le onde della vita*, con «toilettes sfarzose della moda recente e ricca messa in scena».⁵²⁸

Tali proposte erano sicuramente rifugi momentanei per il corpo e per la mente, ma erano anche evidenti segnali di una moda che stava modificando profondamente i suoi canoni estetici sulla strada di un'eleganza più semplice e lineare, dovuta sicuramente alle ristrettezze incombenti anche in questo settore, ma anche a trasformazioni del gusto. L'abito femminile si faceva più misurato, meno disposto ad un lusso che appariva quanto mai stonato con la tragicità degli eventi. È ancora la stampa a confermare tale cambiamento, acceleratosi in quei cinque anni, avvenuto nel più ampio contesto del consumo collettivo dello svago:

[...] Il cambiamento della riunione ha comportato anche il cambiamento del vestito. Le *toilettes* di gran lusso sono sparite, spodestate dal semplice vestito da sera. Lo hanno creato la maggiore frequentazione dei teatri, riunioni serali e passatempi simili, conformandolo al carattere più moderno e intimo. Così in questo tipo si è raggiunta davvero una grande semplicità, specialmente in confronto alle corrispondenti *toilettes* di pace, ma non per questo meno eleganti. E si può perfino affermare che in questo la guerra ha cambiato i gusti. La serietà dell'epoca ci ha indotto a considerare attentamente il concetto di semplicità, ed è stato un vero vantaggio. Nelle gonne ridivenute strette e negli abiti di due stoffe ha saputo trovare la nuova linea elegante. Nita.⁵²⁹

Le signore, comprese quelle dell'alta società, si erano, dunque, convertite alla semplicità della moda per dare «l'esempio di abnegazione e sacrificio».⁵³⁰ Il «lusso» della moda «serve a dar vita ai saloni, a far guadagnare direttrici, sarte, minichini, garzoni, un esercito di impiegate, cassiere, venditrici al banco, fattorini, forze amministrative come i fondaci di stoffe, panni e tessuti»; bisognava, al contrario, venire incontro «alla eleganza e la semplicità delle massaie» e alla necessità di nuove «comodità della vita», che niente più hanno a che fare con la categoria del lusso: infatti «l'illuminazione e la calefazione elettrica non si può certo definire lusso, in confronto alle lampade a petrolio e del carbone che affumicavano».⁵³¹ Il lusso 'moderno' della civiltà elettrica e della salubrità era legato alla produzione, ai risultati di chi lavorava e alla civiltà borghese industriale in via di affermazione.

⁵²⁷ «Il Lavoratore», 2 novembre 1916. Dalla commedia di *Liebelei* di Arthur Schnitzler al vecchio romanzo borghese *Eva* di Richard Voss, ben poche celebri opere letterarie tedesche sfuggirono allo schermo, operazione severamente condannata come immorale da ogni sorta di *Vereine* culturali: Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco, dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler* (*From Caligari to Hitler. A Psychological Feature German Film*, 1947), Milano, Mondadori 1954, pp.18-19.

⁵²⁸ «Il Lavoratore», 24 ottobre 1917.

⁵²⁹ «Il Lavoratore», 21 gennaio 1918. *Edizione serale*.

⁵³⁰ «La Gazzetta di Trieste», 6 febbraio 1917. *Varietà: la pagina delle signore*.

⁵³¹ Ivi.

Se ogni visione della realtà, come argomenta la studiosa statunitense Martha Nussbaum, coinvolge anche la sfera delle emozioni come criterio valutativo e cognitivo, che si traduce in pratiche sociali e pubbliche, non può non essere considerata in un'analisi storica la vita civile durante la Grande guerra dal punto di vista delle pratiche artistico-musicali destinate per molte ore ad intrattenere la cittadinanza sofferente.⁵³² Il pubblico di guerra aveva rinunciato all'eroe per abbracciare il reale, non però quello del naturalismo di Dumas, Zola o Balzac, ma quello di un umanesimo individualistico, che riflettesse la concreta e quotidiana esistenza di quegli anni. L'aveva ben capito un'attrice e ballerina tedesca, Fern Andra, che decise di diventare anche regista (una delle primissime forse della storia teatrale e cinematografica) e produttrice dei suoi stessi film, i quali, inoltre, erano da lei stessa interpretati e di cui scriveva pure il soggetto. A Trieste diventò la «beniamina del pubblico» con il film *L'anima di di una donna*, «grandioso romanzo in 4 atti», una serie di 4 rulli, ognuno dei quali (come era solita fare l'autrice) recava un titolo:

- I Ricca e sposa felice
- II Madre abbandonata
- III Gran *divette* nei cabaret
- IV L'anima spezzata di una donna⁵³³

Non disponiamo della trama di questo «film teatrale», ma è evidente che l'autrice intendesse delineare la parabola sentimentale di una realistica vita femminile. Infatti il film venne presentato nelle sale triestine come «dramma psicologico» o tratto dalla «vita reale».⁵³⁴ Altro suo «capolavoro di attualità» era il film *Sperduto cuor di madre*, diviso in tre atti:

- I Lascito paterno
- II Angoscia e dolore
- III La gloria, l'amore e la pace⁵³⁵

Diverse appaiono invece le fisionomie femminili delle coeve attrici cinematografiche italiane: nel film della casa Celio *Una donna*, presentato a Trieste dalla critica nel 1915 come «capolavoro d'arte fotografica della casa Celio, con viraggi» e interpretato da Fulvia Perini e Angelo Gallina,⁵³⁶ la protagonista era una donna distruttrice di anime, Fulvia, giovane artista nomade adottata; il film raccolse in Italia una critica poco lusinghiera, «data la banalità dell'intreccio e la mancanza di uno

⁵³² Martha Craven Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni (Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions)*. Cambridge University Press, 2001), Bologna: Il Mulino, 2009, pp. 25 sgg.

⁵³³ «Il Lavoratore», 3 giugno 1916, proiettato al cine-varietà Fenice ma anche in altri cinema triestini.

⁵³⁴ Con la medesima locuzione venne presentato nel 1916 un altro film da lei interpretato, di grande successo a Trieste, ovvero *Catene infrante*: «Il Lavoratore», 30 ottobre 1916.

⁵³⁵ Ideato, scritto ed interpretato da Fern Andra, al Teatro Cine Ideal, proiezioni successive dalle 3 alle 10 pomeridiane, una ogni ora, per un totale, dunque, di ben otto rappresentazioni giornaliere, vero record al tempo: «Il Lavoratore», 27 giugno 1917.

⁵³⁶ «Il Lavoratore», 2 marzo 1915.

scavo psicologico.⁵³⁷ Il mese dopo la censura di Trieste ne vietò la proiezione (titolo tedesco *Das Weib*) e il film riapparirà sugli schermi solo nell'aprile del 1918: parabola, questa, destinata a molti altri film censurati nel 1915.⁵³⁸ La vicenda era divisa in tre parti, che sintetizzavano tre periodi della vita della capricciosa protagonista, ciascuno dei quali caratterizzati dalla presenza di tre amanti diversi; la critica evidenziava come il soggetto si fosse allontanato da ogni introspezione psicologica e da ogni indagine del carattere della giovane e volubile artista.

Quello che mi sembra innovativo nel film di Fern Andra, rispetto alle altre due coeve pellicole italiane, è l'approccio al soggetto cinematografico adottato dalla regista tedesca: quella condizione di «esilio» (come Pirandello la definiva) degli attori/attrici, che allo schermo consegnavano la loro immagine perdendo la loro «aura» teatrale (secondo la definizione di Walter Benjamin), cioè l'azione e il corpo vitale, sembra venir annullata nei drammi psicologici di Fern Andra, che tentano invece di ri-umanizzare i corpi, in particolare femminili, attraverso la loro narrazione interiore.⁵³⁹

Tale realismo richiamava sicuramente quello della letteratura d'appendice, a cui altre illustri protagoniste della produzione cinematografica si ispiravano per produrre i loro lavori. Vorrei citare a tal proposito il caso di Matilde Serao, che ebbe a Trieste un successo enorme, sia nella letteratura d'appendice che nelle riduzioni cinematografiche. Alla fine del gennaio 1915 l'impresa del cine-teatro Fenice, che in quel mese era tenuta dall'irredentista Attilio Depaul, annunciava sulla stampa di essersi «accaparrata il lavoro di Matilde Serao intitolato *O Giovannino o la morte*, adattato dall'autrice stessa per il cinema», edito dalla più importante casa musicale di operette, la milanese Musical-Film di Renzo Sonzogno, e accompagnato da uno speciale commento musicale del compositore Yvan Darclee (raro esempio di musica per film appositamente scritta), che suscitò molta impressione e commozione. La critica del tempo ne elogiò la versione cinematografica, mettendo in evidenza la tragicità dell'omonima novella del 1912, come anche l'interpretazione di Franz Sala (Giovannino) e di Pina Cicogna (Chiarina).⁵⁴⁰ Il pubblico, come era consueto nella prassi

⁵³⁷ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano cit.*, 1914, prima parte cit., p. 163.

⁵³⁸ ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, 1914, *Das Weib* e ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene kinematographische Aufführungen*, film censurati nella settimana 7-13 febbraio 1915. «Il Lavoratore», 18 aprile 1918. La versione italiana con Fulvia Perini è tutta diversa dall'originale, in quanto la tragedia si svolge tra una artista di teatro e un violinista: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano cit.*, 1914, prima parte, p. 163. La «*Franz Paimann's Filmliste*» era una rivista cinematografica austriaca fondata da Franz Paimann, che riportava tutti i film pubblicati in Austria tra il 1916 e il 1965. Include tutti i lungometraggi distribuiti in Austria, inclusi quelli esteri e i *non-fictional*. Contiene le sinossi e le classificazioni dei film.

⁵³⁹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966, pp. 20-21. Riporto per intero il passo di Pirandello: «Gli attori, per non languire, si vedono costretti a picchiare alle porte delle Case cinematografiche [...] Si sentono strappati dalla comunione diretta con il pubblico, da cui prima traevano il miglior compenso e la miglior soddisfazione, quella di vedere una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione viva, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi. Qua si sentono come in esilio, In esilio non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi [...]», Luigi Pirandello, *Si gira...*, Milano, Treves 1916, pp. 93-94.

⁵⁴⁰ «Il Piccolo», 30 e 31 gennaio 1915.

artistico-mediatica del tempo, aveva ben presente questo lavoro in prosa, che narrava del suicidio per amore di una donna semplice e popolana, in quanto il tema era stato rappresentato anni prima sulle scene di prosa del politeama triestino Rossetti dalla compagnia italiana Magnetti: anzi, commenta la critica, il film, che incarna «la nuova arte», riavvicinava di più il testo alla vita reale rendendolo «più plastico e più vivo».⁵⁴¹ Negli anni successivi la vicenda della giovane eroina Chiarina, figlia del popolo, fece di questo film un successo europeo.⁵⁴²

L'importanza storica di tale proiezione nelle sale triestine trova ulteriore conferma dalla sua immediata ricezione. Vittorio Martinelli indica che la prima visione italiana del film risaliva al febbraio 1915: pertanto è plausibile ipotizzare che Trieste fosse una delle prime città 'italiane' ad averlo proiettato sugli schermi il 30 e 31 gennaio del 1915 (Martinelli non era evidentemente a conoscenza della rappresentazione triestina).⁵⁴³ E questo avvalorava il prestigioso ruolo che Trieste rivestiva nel mercato culturale italiano, nonché lo specifico tributo della città alla celebre scrittrice napoletana. Di Matilde Serao all'inizio del 1918 «La Gazzetta di Trieste» iniziava la pubblicazione di *Addio, Amore!*⁵⁴⁴ e il giornale socialista «Il Lavoratore» non poteva che simpatizzare con i drammi dell'onesta miseria del proletariato urbano, quando nel 1915 pubblicò il suo *Il paese di cuccagna*.⁵⁴⁵

Il film *La mia vita per la tua!* arrivò sugli schermi triestini nel 1917 con «incantevoli scene dal vero, solo per adulti» e fu accompagnato da una «scelta orchestra».⁵⁴⁶ Uscito nel dicembre del 1914, dalla Monopol Film di Roma con la regia di Emilio Ghione, fu lanciato a Trieste come «tentativo di romanzo cinematografico» di Matilde Serao, interpretato da Maria Carmi (nella parte della protagonista Elena, l'avventuriera) e da Tullio Carminati. La critica del tempo però, pur riconoscendo nella Serao una «maestra di arte dello scrivere, maestra di giornalismo»,⁵⁴⁷ attribuì a

⁵⁴¹ Produzione Musical-Film (Milano 1914). Messa in scena di Gino Rossetti. Soggetto dalla novella omonima di Matilde Serao, pubblicata nella raccolta *All'erta sentinella* (1889), sceneggiatura dalla riduzione teatrale di Ernesto Murolo (1912). Musica di Jvan Hartulari Darclée. Interpreti: Pina Cicogna (Chiarina), Franz Sala (Giovannino) Sig. Braccony (Donna Gabriella). La storia: In un palazzo della vecchia Napoli, Chiarina, figliastra di Donna Gabriella, dedita al prestito a usura, è da lei contrastata nel suo amore per Giovannino, un coinquilino. Il giovane riesce finalmente a presentarsi in casa della matrigna, ma col passare del tempo si rivela più interessato agli affari di Donna Gabriella, che all'amore di Chiarina. Dopo aver scoperto Giovannino che bacia teneramente sulle labbra Donna Gabriella, Chiarina si suicida gettandosi nel pozzo del cortile. «Riduzione cinematografica del dramma omonimo dovuto al genio dell'esimia autrice Matilde Serao; ometto quindi la recensione del soggetto, dirò solo che il lavoro, nella riduzione cinematografica, nulla perde della sua tragicità, anzi, questa acquista maggiore evidenza. L'interpretazione è superiore ad ogni elogio, come pure buona (però potrebbe essere migliore) la parte fotografica. La musica appositamente scritta dal M° Ivan Darclée accompagna l'azione mirabilmente. Due motivi principali accennano alla comparsa sullo schermo di Chiarina e Giovannino, della matrigna e della domestica e si fondono poi armoniosamente nelle scene nelle quali prendono parte tutti e quattro gli anzidetti personaggi, raggiungendo un'intensità indiscutibilmente drammatica al finale.» (*Film, marzo 1915*): Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, p. 83.

⁵⁴² ACMVe, «Cinmagraf», n. 4, 1916.

⁵⁴³ La *réclame* compare sul «Lavoratore» del 30 gennaio 1915.

⁵⁴⁴ «La Gazzetta di Trieste», 1 gennaio 1918

⁵⁴⁵ «Il Lavoratore», 8 ottobre 1915.

⁵⁴⁶ Rappresentato all'Edison, fornito dalla Triestefilms, pubblicizzato sul «Lavoratore», 15 marzo 1917.

⁵⁴⁷ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*, cit., 1914, prima parte, pp. 34-36.

tale tentativo, molto convenzionale, una parodia del romanzo di Eugène Sue *L'ebreo errante*, non riabilitato nemmeno dall'interpretazione della Carmi, che indulgeva troppo a quel convenzionalismo mimico tipico del 'borellismo', probabilmente troppo manierato per il tipo di soggetto.⁵⁴⁸

Non sempre, dunque, il cinema, o meglio gli artisti cinematografici, erano idonei a consegnare al pubblico i nuovi modelli del realismo narrativo pensato dagli autori/autrici della letteratura di consumo. Ma al di là dei giudizi artistici della critica, quello che ritengo un valore aggiunto di questi film è il loro intento didascalico verso il pubblico. Oltre a proporre modelli realisticamente possibili di identificazione o edificazione morale, mediante il monito trasmesso dalle narrazioni di vite femminili dissipate, o al contrario redente, lo scopo era quello porre un argine alla corruzione civile dilagante negli anni di guerra, che costituiva sicuramente per il governo una forte preoccupazione. Ammoniva la stampa: «I governi cercano di aiutare le donne e la popolazione rimasta a casa con sussidi di sostentamento, istituendo fondi di soccorso, cucine economiche, case di beneficenza, comitati di consiglio e di sorveglianza, ecc. Ma tutto è stato poco. L'immensa fiumana delle famiglie, lasciate a se stesse, ha rotto gli argini di ogni legge e di ogni moralità. La moglie onesta che diventa amante e procrea, le fidanzate che si danno al primo capitato, donne che si procurano lussuosi abiti con mezzi segreti, pubblici funzionari abusare della propria posizione per arricchirsi, masse di negozianti con i depositi pieni dove nascondono la merce, anche per vendere a prezzi da spavento, commerci clandestini di viveri avuti illecitamente, immorali commerci di articoli posti fuori sequestro, i "surrogati" nocivi alla salute: dadi per brodo contenenti 90% di sale, salsicce con farine colorate, le polveri d'uova».

⁵⁴⁸ ACMVe, «Cinema. Quindicinale cinematografico», n. 84, 30 ottobre 1914.

II 1915

Dalla guerra evitata alla guerra inevitabile. La rinascita dell'impresariato artistico in una città al fronte

1. I primi mesi fino al maggio 1915

Già nell'estate del 1914 molti animosi irredentisti avevano passato il confine, altri si erano arruolati per il fronte, altri ancora erano stati internati e molti perfino nelle fila dell'esercito austriaco avevano cercato di resistere e di boicottare. Ma lo stato d'animo della composita popolazione cittadina si manifestava anche con altre espressioni, più silenziose, ma non per questo meno intrepide. Il giornalista Giuliano Gaeta ne individuava tre: l'eroica, la martirologica e quella «senza nome e senza gloria della vita quotidiana, ma che ha la stessa fede del martire e dell'eroe e che silenziosamente lotta».¹

La lotta per la vita, secondo un canone letterario di verghiana memoria, anche se in un mutato contesto, era quella non di chi subiva soltanto, ma anche di chi produceva qualcosa di diverso dal prima, in nome di un rinnovamento che il cataclisma avrebbe, pur nella tragedia, comportato. La stampa, secondo l'analisi di Isnenghi e Rochat, o taceva o si adeguava, rendendo indistinguibile il confine tra informazione e propaganda e, secondo un modello non di quarto potere ma di «quarta arma» psicologica, cercava di evitare gli allarmismi.² Così, ad esempio, il «capodanno di guerra» del 1915 offriva sul quotidiano «Il Piccolo» titoli di apertura rassicuranti: «Nebbia e calma in Polonia. Attacchi russi respinti in Galizia».³ La lotta di posizione e il precipitare degli avvenimenti bellici nella prima metà del 1915 non trasparivano dalle prime pagine dei giornali italiani e tedeschi locali. Anche il giornale socialista «Il Lavoratore» dedicava ampio spazio solo alle battaglie vittoriose delle truppe austro-tedesche: a Tannenberg e ai laghi Masuri nel 1914, alla vittoria di Gorlice, che obbligò i russi a ritirarsi dai Carpazi e dalla Galizia nel maggio 1915, mentre degli avvenimenti notoriamente tragici ad Ypres non si faceva alcun cenno.⁴ Sul fronte interno si

¹ Giuliano Gaeta, *Trieste durante la guerra mondiale. Opinione pubblica e giornalismo a Trieste dal 1914 al 1918*, rist. anast. (Trieste, 1938), Trieste, Luglio 2009, p. 56.

² Mario Isnenghi, Giorgio Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, Bologna, Il Mulino 2008, pp.332-335.

³ «Il Piccolo», 2 gennaio 1915.

⁴ Data l'alta percentuale di alfabetizzazione a Trieste, come già argomentato nel primo capitolo, l'informazione politica, commerciale e culturale rappresentava un campo quasi inesauribile, che nell'arco di un quarantennio aveva visto la nascita di oltre 550 nuove testate; la censura poteva tacitare i giornali politici di opposizione, nel caso questi non avessero ricchi e potenti sostenitori nella borghesia imprenditoriale e commerciali triestina. Si affermarono nuovi giornalisti professionisti, come Ludovico Hermannstorfer, proprietario anche di uno dei teatri più importanti, il *Theater-Kino-Variété* Fenice. Ma i proprietari, come avveniva anche nel mondo cinematografico, si mascheravano talvolta dietro a persone prestanome (definiti dalla polizia «Strohmänn»), tra i meno abbienti della piccola borghesia. Sia i giornali filogovernativi («L'Osservatore triestino», il «Triester Zeitung-Triester Tagblatt») che quelli di opposizione («L'Indipendente»), di ispirazione liberal-nazionale («Il Piccolo») e socialista («Il Lavoratore») riusciranno fino al

allargava la chiamata della leva in massa tra i 18 e i 50 anni, per «triestini e forestieri», con eccellenti affari per i grandi magazzini Öhler e Weiss, dove si potevano acquistare a prezzi convenienti, poi risarciti, le prescritte complete forniture militari.⁵ Dopo la vittoria degli Imperi Centrali in Galizia, il fronte si spostava sul Baltico e la guerra si mondializzava con le tensioni tra Cina e Giappone.

La grande cesura, però, che segnò il capovolgimento non solo delle alleanze politiche ma anche della vita civile per gli italiani in Austria, fu naturalmente il 23 maggio 1915. Dopo i toni rassicuranti dei primi mesi la stampa lasciava trapelare i primi fermenti: il 1 aprile si riportava che la difesa austro-ungarica era diventata «eroica» contro l'offensiva russa sui Carpazi e che in maniera sistematica veniva dato molto risalto sulle prime pagine ai siluramenti dei piroscafi e battelli inglesi da parte delle navi e dei sottomarini tedeschi.⁶

Nei primi mesi del 1915 la popolazione, già colpita dai rincari della farina e del pane, veniva ulteriormente gravata dall'aumento della carne e i grossisti non riuscivano a rifornire di quantitativi sufficienti la città, tanto da chiedere l'autorizzazione alla Luogotenenza «a lavorare al di fuori di ogni prezzo di calmiera». ⁷ Si formarono comitati cittadini a sostegno delle famiglie dei disoccupati e dei soldati al fronte, che alleviavano solo debolmente le condizioni d'indigenza.⁸ Il governo austriaco amplificava sulla stampa il suo intervento a sostegno settimanale della beneficenza pubblica, distribuendo pranzi, cene, merci e sussidi, ma in proporzioni e razioni sempre minori.⁹

Ben diverse risultarono le condizioni dei civili nella seconda metà del 1915 rispetto al semestre precedente. Le banche avevano trasferito i propri uffici a Vienna, ad eccezione di quelle (come la Banca Union, in Piazza della Borsa 3) che restarono a Trieste per raccogliere le sottoscrizioni ai prestiti di guerra.¹⁰ Ai superstiti dei morti in guerra e ai mutilati veniva erogato un sussidio di sostentamento, valido fino a sei mesi dopo la guerra oppure fino all'emanazione di una nuova legge per gli invalidi; una nuova ordinanza, in previsione di una guerra breve, stabiliva che chi fosse ritornato dal fronte ferito, avrebbe ricevuto una pensione di guerra per un anno e che il

1914-1915 a mantenere una propria autonomia: si veda a tal proposito Silvana Monti Orel, *I giornali triestini dal 1863 al 1902*, Trieste, Lint 1976, pp. 10-12.

⁵ Per i nati dal 1865 al 1872, dal 1878 al 1890, dal 1892 al 1894, e nel 1897: «Il Lavoratore», 14 maggio 1915. Le inserzioni pubblicitarie sul «Piccolo» si moltiplicarono dal 1 gennaio 1915. Mentre la partenza dei regnicoli aumentava, il 14 maggio sulle pagine della stampa la Luogotenenza comunicava che l'obbligo della leva in massa veniva estesa alle classi del 1865, «sia per i triestini che per i forestieri»: «Il Lavoratore» 14 maggio 1915.

⁶ Si veda il giornale autonomista «La voce del popolo», Fiume, 1 aprile 1915. Sulla crescita della marina tedesca dopo la «legge navale» del 1898 che fu sostenuta non solo dalla grande industria metallurgica, cantieristica e meccanica, ma anche dall'opinione pubblica e da molte associazioni, tra cui i 270 *Flotten-Professoren* delle Università tedesche, si veda Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra* cit., pp. 67-71.

⁷ «24 cent al chilo in più, la parte anteriore di manzo a 2,36 al Kg»: «Il Piccolo», 27 marzo 1915.

⁸ Oltre alla cronaca di Silvio Benco sui tumulti del pane organizzati dalle donne del popolare quartiere di San Giacomo nell'aprile del 1915 (già trattati nel cap I, par.8), si veda anche Giuliano Gaeta, *Trieste durante la guerra mondiale* cit., pp. 74-76.

⁹ «Il Piccolo», 27 marzo 1915.

¹⁰ «Il Lavoratore», 2 ottobre 1915.

sussidio di sostentamento sarebbe stato pagato ai suoi congiunti (a condizione che ogni mese si fosse presentato al Comune di soggiorno dimostrando di essere inabile al lavoro).¹¹ Ma che la guerra sarebbe durata ancora molto fu evidente con l'intervento della Bulgaria e i combattimenti nei Balcani (per l'avanzata bulgara in Serbia) e, sul fronte occidentale, nello Champagne e nella Lorena, come pure con il posizionamento delle linee sul Carso, a Doberdò, San Michele e a San Martino (quarta battaglia dell'Isonzo).

1.1 La rinascita della lirica e della cinematografia al Politeama Rossetti grazie ad Olimpio Lovrich e all'Orchestrale Triestina

Nei giorni successivi la dichiarazione di guerra alla Serbia fino alla dichiarazione di neutralità da parte del governo di Roma (3 agosto) erano scomparse quasi del tutto le rappresentazioni drammatiche o in musica e a malapena sopravviveva anche la cinematografia: «Se prima dello stato eccezionale di guerra si lamentava in città la mancanza di spettacoli estivi e si cercava un compenso al cinematografo e al varietà, ora le condizioni del momento hanno ridotto anche l'esercizio di quei piccoli spettacoli che si avevano».¹² Il cine-varietà Eden era diventato il solo rifugio superstite, mentre per le stagioni autunnale e invernale del 1914-1915 al Politeama Rossetti, di cui erano già stati fissati i programmi, scritturati gli artisti e stipulati i contratti, l'impresa fu costretta a svincolarsi. Anche per la progettata stagione al teatro comunale G. Verdi «crediamo nessuna previsione ottimistica possa venir fatta. Il momento è pieno di incognite e quindi predire quello che dovrebbe avvenire nei mesi d'inverno sembra azzardato. Molte sono le probabilità per cui la stagione d'opera al Verdi andrà annullata».¹³

Sembrano, dunque, pessime le previsioni del portavoce di ispirazione irredentista ma, evidentemente, il giornale aveva sottovalutato le risorse artistico-imprenditoriali della città. Nel capitolo precedente sono già stati riportati i grandi eventi teatrali-cinematografici del 1914; e che non fossero gli ultimi straordinari avvenimenti artistici lo si deduce ancora dalla stampa, che nel luglio del 1914 già preannunciava la riapertura del teatro Rossetti con una stagione d'opera, grazie all'impresa «Molco Lovrich», che aveva formulato un repertorio esclusivamente (e, forse, volutamente) italo-francese cioè *Bohème* e *Tosca* di Puccini, *La dannazione di Faust* di Berlioz, *Otello* di Verdi, *Luisa* di Charpentier».¹⁴

¹¹ «Il Lavoratore», 6 ottobre 1915.

¹² Così descriveva «L'Indipendente» la situazione eccezionale di guerra nella vita artistica di quei mesi estivi: «L'Indipendente», 8 agosto 1914.

¹³ Ibid.

¹⁴ «Il Lavoratore», 25 luglio 1914.

Alla tradizione lirica, dunque, la cittadinanza non era disposta a rinunciare, nemmeno in tempo di guerra. I musicisti si attivarono per diventare organizzatori: erano i membri della Società Orchestrale Triestina che, insieme all'impresario Olimpio Lovrich, presero in mano la gestione dei teatri Rossetti e Fenice, cercando di rivitalizzare quanto le difficoltà finanziarie stavano mettendo in pericolo.¹⁵ Facevano parte dell'Orchestrale, oltre allo stesso Lovrich, anche l'ex co-impresario del Verdi Angelo Morterra, ma anche moltissimi musicisti, fra i quali non si possono non menzionare Augusto Jancovich, primo violino del celebre *Quartetto triestino* (quando non esisteva ancora il prestigioso *Trio di Trieste*) e Gian Giacomo Manzutto, critico musicale per più di quarant'anni.¹⁶

Italiane erano anche le compagnie che l'impresa intendeva scritturare: la compagnia siciliana di Giovanni Grasso, per dicembre la celebre compagnia drammatica Talli-Melato-Giovannini «che promette novità» e, per il carnevale, la compagnia italiana di operette Lombardo (già ben nota a Trieste) con molte novità operettistiche, fra le quali *La signorina del cinematografo*¹⁷ e *Finalmente soli!*,¹⁸ oltre ai soliti balli sociali e veglie mascherate. In quaresima, infine, il Circo equestre Salero e la compagnia drammatica Fert, Brizzi & C., diretta da Ermete Novelli e con la prima attrice Lyda Borelli.¹⁹ E, ancora, italiano rimarrà il repertorio programmato per la stagione operistica successiva curata sempre dall'Orchestrale Triestina, in cartellone dal 18 ottobre, che prevedeva una nuova edizione di *Bohème*, il *Werther* e la *Lucia*, oltre a *La Sonnambula*, *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Favorita*, *Crispino e la Comare* (dei fratelli napoletani Luigi e Federico Ricci).²⁰ Il pubblico accorse in folla, come riportato dai tamburini.²¹

¹⁵ Lo Statuto della Società Orchestrale Triestina del 1901 è conservato in ASTs, DP SOCIETA', b. 208. fasc. 46 (148). La società si poneva come «continuatrice della «Società filarmonica triestina di mutuo soccorso»» (art. 1) e primo presidente era Antonio Zampieri, fratello del direttore dell'«Indipendente» di Trieste e gerent, durante gli anni di guerra, del Conservatorio Musicale di via Palestrina. Olimpio Lovrich ne era un componente, insieme alle punte della cultura musicale-artistica triestina del tempo.

¹⁶ Per una storia del *Quartetto Triestino* cfr. il volume Massimo Favento (a cura di), *Quartetto Triestino. Gloria fin de siècle-Disgregazione bellica-Redenzione. Studi e testimonianze*, Sonora Archivi Sonori del Friuli Venezia Giulia 2014, p. 129 sgg. Sulle formazioni quartettistiche e da camera, ma anche sui compositori noti e meno noti, come sulle società e istituzioni musicali triestine è sempre insostituibile il ricco volume di Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale e Trieste (1750-1950)*, Trieste, Italo Svevo 1988, in particolare pp. 156-157, 162-163.

¹⁷ CMTTs, *La signorina del cinematografo*, operetta in 3 atti, libretto di A. M. Willner e B. Buchbinder, versi italiani di Arturo Franci, musica di Carlo Weinberger. Lo spartito esiste nell'edizione di C. Schmidl&CO, Lipsia, 1915.

¹⁸ *Finalmente soli!*, operetta in tre atti di A. M. Willner e Roberto Bodansky, traduzione di Carlo Vizzotto, musica di Franz Léhàr, Milano, Sonzogno, 1914 (Titolo originale: *Endlich allein*)

¹⁹ «Il Lavoratore», 25 luglio 1914. Si tratta della prestigiosa compagnia, formata nel 1913, diretta da Ermete Novelli in cui prima attrice era Lyda Borelli, che in quello stesso anno debuttò come attrice cinematografica nel film *Ma l'amore mio non muore*. Era amministrata da Eugenio Brizzi: *Il teatro italiano. Anno 1913* («Biblioteca contemporanea Vallardi»), Milano, Vallardi 1914, p. 168.

²⁰ «Il Piccolo», 3 gennaio 1915. Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti, ad vocem*, Milano, Sonzogno 1926, p. 415. L'opera *Crispino e la comare*, su libretto di F.M. Piave (Venezia 1850) consacrò la fama di Luigi e Federico Ricci in Italia; per il loro successo a Trieste, città alla quale i due fratelli si legarono anche per motivi sentimentali, si veda Stefano Bianchi, Sergio Cimarosti, *Mestiere e fantasia: fortune operistiche a Trieste di Luigi, Federico e Luigino Ricci*, Istituto Giuliano di storia, cultura e documentazione, 1994, pp. 21 sgg.

²¹ *La Sonnambula*: orchestra diretta da Salvatore Messina. Interpreti: Ida Sari (Amina), tenore Paganelli (Elvino), il basso Francesco Rusconi (il Conte), le signorine Carmela Verbich (Molinara) e Lina Grisovelli (L'Ostessa). I signori Cozzi (Alessio) e Botteghelli (Il Notaro). Ottimo il coro. 23 ottobre: domani *Rigoletto*. Giorgio Dammacco (Duca di

Che fosse una «stagione di guerra» lo avevano ben chiaro i coraggiosi impresari che, nonostante le iniziali previsioni, si trovarono a fare i conti con scritture inevase per la mancanza del visto sui passaporti di alcuni artisti italiani, tempestivamente però sostituiti da cantanti locali.²² Il 4 ottobre la stampa annunciava l'apertura delle prenotazioni e degli abbonamenti per la stagione d'opera al Rossetti, necessariamente «a prezzi popolari: il cartellone non è fissato ancora definitivamente, ma si sa che conterrà *Favorita*, *Sonnambula*, *Rigoletto*, *Barbiere*, tutte interpretate da artisti di buona fama».²³

In occasione delle repliche del *Barbiere*, la critica elogiava l'operato dell'impresa per questa «stagione popolare d'opera», definita un atto di «resistenza», che aveva registrato sempre il *sold out*: «Negli anni a venire, per i triestini che saranno vivi, a ricordo dei tristi effetti del cataclisma annientatore e livellatore che travolge oggi l'Europa, si assocerà, certamente, quello di tutte le opere di resistenza, di conservazione, di vita, avutesi nella città in mezzo alla generale rovina. E sarà ricordata certamente, anche questa “stagione di guerra” al Politeama, che si svolge in un periodo così eccezionale».²⁴

L'eccezionalità era veramente tale per due ordini di motivi: il primo se pensiamo che venivano eseguite integralmente due diverse opere addirittura in una stessa giornata (una rappresentazione pomeridiana e una serale), con parecchie repliche ciascuna.²⁵ Il secondo, che non si faceva mistero delle tendenze ideologiche sottostanti alle scelte del cartellone: con la *Favorita*, infatti, «si è completato il glorioso quadrifoglio: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi».²⁶ E, visto l'ottimo andamento della stagione, si optava pure per un'opera fuori programma, con *Linda di Chamounix*, interpretata dal soprano Toinon Enenkel, e l'*Elisir d'amore*.²⁷

Tale copiosi allestimenti erano il frutto dell'esperienza dell'Orchestrale, che nei propri concerti contava fino a ottanta elementi, e i risultati della stagione operistica superarono le attese.²⁸ Tale fortunato andamento si registrò anche nella successiva stagione cinematografica al Rossetti del

Mantova), Malvina Pereira (Gilda), Anafesto Rossi (Rigoletto), Aristodemo Sillich (Sparafucile), Carmela Verbich (Maddalena). 25 ottobre critica sul tamburino: «esecuzione magistrale, grande folla». 3 novembre: domani *Il barbiere di Siviglia*: Anafesto Rossi (Figaro), Giuseppe Faganelli (Conte d'Almaviva), Vittorio Trevisan (Bartolo), Ad Sari (Rosina), Aristodemo Sillich (Don Basilio). Maestro Concertatore e direttore d'orchestra Salvatore Messina. «Il Lavoratore», 18 ottobre 1914 e numeri sopracitati.

²² Ad esempio per il *Barbiere*: «Il baritono Romano Rasponi non ha potuto ottenere il passaporto. Sarà sostituito da Anafesto Rossi»: «Il Lavoratore», 3 novembre 1914. Inoltre: «La compagnia di operette che era impegnata non potrà venire causa le eccezionali difficoltà nel rilascio dei passaporti»: «Il Lavoratore», 25 dicembre 1914.

²³ Cartellone variato rispetto a quello previsto, ma sempre italiano: «Il Lavoratore», 4 ottobre 1914.

²⁴ Così definita dal «Lavoratore» del 13 dicembre 1914 e «Il Lavoratore», 6 novembre 1914. *Teatri ed arte*.

²⁵ A titolo esemplificativo: «Il lavoratore», 7 novembre 1914

²⁶ «Il Lavoratore», 13 novembre 1914.

²⁷ «Il Lavoratore» 16, 17 e 26 novembre 1914. Interpreti della *Linda*: Toinon Enenkel, Vittorio Trevisan, Giuseppe Paganelli, Francesco Rusconi, Anafesto Rossi, Elisa Petri, Grisovelli: 1 dicembre 1914. Sulla carriera artistica del soprano Toinon Enenkel, che debuttò al Fenice di Trieste nel 1912, per imporsi in Italia e, soprattutto, a Budapest, poi crocerossina durante il conflitto e insegnante di una giovane Fedora Barbieri, cfr. Annalisa Sandri, *Toinon Enenkel, Gli aurei tesori di una voce*, Trieste, Lint 2009, pp. 91 sgg.

²⁸ «Il Lavoratore», 21 dicembre 1914.

1914-1915, organizzata, come abbiamo già accennato nel precedente capitolo, dagli impresari associati Caris, Rebez e Fulignot. I programmi di cine-varietà iniziarono nel Natale del 1914. Il primo film, a soli due mesi dalla sua prima visione italiana, fu un *kolossal* drammatico del giornalista e drammaturgo, di fervidi sentimenti italiani, Francesco Dall'Ongaro (1846),²⁹ trasposto in pellicola da Luigi Maggi, *Il Povero fornaretto di Venezia*, della Leonardo Film di Torino:³⁰ ben noto al pubblico di tutta Europa venne presentato come «dramma storico potentissimo di vita veneziana» ambientato nei primi anni del Cinquecento (non è possibile pertanto non constatare la probabile tendenziosità insita nella coincidenza con gli anni in cui Trieste era contesa tra Venezia e gli Asburgo) e venne elogiato dalla critica per le «splendide animate vedute di Venezia», di fronte alle quali le vicende dello sfortunato «fornaretto» erano quasi passate in seconda linea; inoltre la compagnia di operette che era stata scritturata «non potrà venire causa le eccezionali difficoltà nel rilascio dei passaporti».³¹ Per la successiva proiezione di *Quo vadis?* la stessa Orchestrale eseguì l'accompagnamento musicale.³² E, vera conversione del politeama Rossetti alla formula di *Theater-Kino-Variété*, comparve subito dopo anche il varietà: «Dati i tempi che corrono, dobbiamo accontentarci. Del resto lo spettacolo fu buonissimo. *Il Fornaretto di Venezia* è ben riuscito, tanto per fotografia che nel dramma. Bellissimo anche il film dell'Ambrosio *Le nozze di Figaro*» di Luigi Maggi, in versione 'comica' con gli interpreti Rodolfi e Gigetta» (in anni in cui Mozart era praticamente assente dal repertorio teatrale cittadino); e apprezzamenti non mancarono per il tenore concittadino Baldo Baldi, «pseudonimo di un promettente artista lirico», per le romanze di Bianca Cellini, per i clown musicali e per l'orchestra.³³

Trieste era inserita in quei primi mesi di guerra nel circuito internazionale della distribuzione di pellicole: fu tappa dal 1 gennaio 1915 della «tournèe di grandi spettacoli cinematografici e di varietà» del maestoso film in sette parti *I figli del capitano Grant*, della Éclair. Fu un vero evento cinematografico. La società francese aveva ottenuto, infatti, dagli eredi di Verne di riprodurre le opere. Una troupe di artisti si era imbarcata a La Havre su uno speciale yacht per fare del giro del

²⁹ Nativo di Oderzo e padovano di formazione, diventò con il friulano Pacifico Valussi editore della «Favilla» nel 1839: cfr. Alceo Riosa, *Adriatico irredento. Italiani e slavi sotto la lente francese (1793-1918)*, Napoli, Guida 2009, pp. 35-36.

³⁰ Il film era stato posto in vendita nell'aprile del 1914 dalla Leonardo Film, dunque prima del conflitto, girato a Venezia per concessione speciale del Municipio con l'obbligo della consulenza artistica dello scrittore Arturo Foà e dello scultore Achille Tamburlini, direttore della Scuola D'Arte di Venezia: *réclame* in ACMVe, «Cinema. Quindicinale Cinematografico», n. 74, 26 aprile 1914.

³¹ «La Vita Cinematografica», Torino, 30 novembre 1914, riportata in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro, 1914, prima parte* (collana *Bianco e nero*), Torino, Nuova Eri, 1993, pp. 219-222, 221.

³² «Il Lavoratore», 26 e 28 dicembre 1914.

³³ «Il Lavoratore», 26 dicembre 1914. Il film *Le nozze di Figaro*, girato a Siviglia, ricalcava l'intreccio dell'omonima commedia di Beaumarchais, resa celebre dalle note mozartiane, ma si può pensare che gli interpreti Eleuterio Rodolfi e Gigetta Marano ne abbiano accentuato la venatura comica: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1913, seconda parte, pp. 88-89.

mondo e riprendere le avventure descritte nel celebre romanzo.³⁴ Anche in questa occasione il giornale proseguiva con la pubblicità dei «prezzi popolari», adattati alle mutate condizioni di vita: platea e gradinate 60 cent.; ragazzi e militari fino al sergente 0,40 cent.; poltrone (oltre l'ingresso) 1 cor.; palchi piè piano 6 cor.; palchi I ordine 4 cor.; loggione indistintamente 0,30 cent. Il film, tratto dal primo capitolo della celebre trilogia di Jules Verne, era reduce dai successi ottenuti in Italia, America del Sud e in Australia. Le parti del film erano inframmezzate dal varietà.³⁵ Tra le proiezioni europee quella di Bucarest del marzo 1914, accompagnata da ampollose *réclame*, era opera dell'intraprendenza di alcuni impresari triestini: la società Volta-Film di Bucarest, rappresentante proprio della casa Éclair, era di proprietà del triestino Antonio Mahnich (ex collaboratore al cinematografo dublinese di James Joyce)³⁶ che aveva anche la comproprietà di tre cinematografi a Bucarest, mentre il suo socio Celestino Costa (ingegnere) otto anni prima aveva introdotto il primo apparato cinematografico in Romania.³⁷

Nonostante le difficoltà finanziarie, un'altra stagione lirica si apriva al Rossetti all'inizio del 1915. Gli allestimenti di *Bohème*, *Werther* e *Lucia di Lammermoor* diedero ancora lavoro agli orchestrali anche se vennero adeguati alle esigenze del difficile momento.³⁸ Nei congressi straordinari che si erano, infatti, tenuti al Conservatorio Tartini nel settembre del 1914 all'ordine del giorno era stato posto il punto «Provvedimento contro la disoccupazione» in cui si chiedeva alla Direzione di Polizia il nullaosta per la stagione lirica al fine di aiutare i numerosi orchestrali.³⁹ L'inaugurazione della seconda stagione, avvenuta il 27 gennaio con *Bohème*, aveva messo a dura prova, dunque, la tenacia dell'Orchestrale che «dopo aver lottato contro molti ostacoli (diritti d'autore per gli spartiti, passaporti degli artisti lirici venuti dal Regno, formare un'orchestra adeguata alle esigenze delle partiture)» era riuscita a richiamare un folto pubblico, anche grazie ad una buona formazione corale diretta da Emilio Curiel.⁴⁰ Tra le più preoccupanti uscite finanziarie figuravano quelle per il riscaldamento, che doveva essere azionato dalle due caldaie che servivano i caloriferi.⁴¹

³⁴ ACMVe, «La Cine-Fono. Rivista settimanale di cinematografia», n. 258, 1913.

³⁵ Le romanze del tenore Ubaldo Baldi, il macchietista Fanara, i parodisti musicali Nip-Nip e le melodie a due voci di Fernandi: «Il Lavoratore», 29, 31 dicembre 1914, fino al 6 gennaio 1915.

³⁶ Cap. I, par. 5.2.

³⁷ «Viața Cinematografică», I, 2, București, 25 Martie 1914.

³⁸ «Il Piccolo», 3 gennaio 1915 : L'Orchestrale Triestina, dopo gli ultimi brillanti esiti, ha intenzione di allestire un'altra stagione di opere: *Bohème*, *Werther* e *Lucia*.

³⁹ ASTs, DP, b. 208. fasc. 46 (148/1919), Società cit., 9, 14 e 27 settembre 1914.

⁴⁰ Per i Curiel oltre vedi par. 3.3. Il soprano Maria Gelcich, di Modena, nella parte di Mimì, «era fra le giovani artiste comprovinciali quella che più si è affermata con successi nel Regno e all'estero, particolarmente a Barcellona». Nel *cast* figuravano poi il tenore Del Ry in Rodolfo, il baritono Giuseppe Giardini in Marcello (già noto a Trieste, interprete dell'operetta *L'amica* al Politeama sotto la direzione di Mascagni), D. Narciso, Irma Mion, A. Mari, cav Sillich, Pilade De Paoli. Direttore d'orchestra e maestro concertatore era Salvatore Messina: «Il Piccolo», 22 e 28 gennaio 1915.

⁴¹ «Il Piccolo», 28 e 31 gennaio 1915.

Molti dei musicisti del teatro comunale Verdi, essendo cittadini italiani, erano rimpatriati dopo la chiusura del teatro. Tra i regnicoli occupati in città la maggioranza erano operai giornalieri e artigiani, ma vi erano anche 134 musicisti (più degli ingegneri, sarti e imbianchini). Per capire come Trieste rappresentasse l'eldorado dei cittadini italiani in cerca di lavoro dobbiamo risalire, come illustra Marina Silvestri, al *Trattato commerciale italo-austriaco* del 1906, che accordava «ai cittadini italiani in Austria il libero accesso a tutte le attività commerciali e industriali, e precisamente i diritti, i privilegi, le esenzioni, le immunità e gli altri favori che godono in materia di commercio e industria, i cittadini austriaci».⁴² In Austria, spiega ancora la stessa giornalista e scrittrice, c'era libertà di immigrazione: bastava che il migrante fosse munito di passaporto o libretto di lavoro o, in alternativa, che avesse anche solo un lavoro già assicurato o che possedesse mezzi di sostentamento sufficienti mentre cercava impiego.⁴³ Possiamo immaginare, pertanto, quale tracollo economico subisse la città, dove si concentrava la maggioranza degli italiani, quando il 17 agosto 1915 fu decretato l'obbligo di passaporto in tutta la zona di guerra.⁴⁴

Il prezzo ribassato dei biglietti, definito «popolare», non significava affatto abbassamento della qualità degli spettacoli, tanto che le cronache teatrali di *Werther* apprezzarono lo spettacolo come «il meglio riuscito fra quelli allestiti dall'Orchestra Triestina», in particolare per la qualità dell'orchestra e per la voce della giovanissima Milla Gillovich, estesa e ricca di vibrazioni; uno spettacolo «che può competere con altre edizioni e prezzo normale» e che nei giorni festivi e feriali poteva contare sulla consueta doppia rappresentazione. Il commento del «Piccolo» sulla partecipazione di un «pubblico stipato da cima a fondo che seguiva con attenzione» la dice lunga sul mutato atteggiamento (ma anche la diversa composizione) dell'uditorio, che per tutto l'Ottocento aveva invece calcato palchi e platee dei teatri di monopolio borghese con l'intento principale di affermare il proprio ruolo sociale, intrattenendosi con conversazioni e giochi durante gli spettacoli.⁴⁵ Per la *Lucia di Lammermoor* arrivò un'altra vecchia conoscenza del pubblico triestino, Bianca Morello, che già aveva interpretato la parte della protagonista otto anni prima al Politeama, reduce dall'America e sposata ad uno dei più fortunati impresari italiani, lo Schiaffino di Genova.⁴⁶ Ogni opera venne replicata per dieci volte.

In primavera le riprese cinematografiche non abbandonarono la politica culturale adottata: dai brillanti successi conseguiti nel Regno, in particolare da Milano, arrivava a Trieste la versione cinematografica dell'operetta di Leoncavallo *La reginetta delle rose*, nella riduzione musicale

⁴² Sul fenomeno dell'occupazione dei regnicoli a Trieste risulta fondamentale il recentissimo volume di Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica. La questione dei regnicoli e l'identità rimossa*, Gorizia, LEG 1917, p. 294

⁴³ Ivi, p. 214.

⁴⁴ Compreso il tratto Vienna-Trieste a sud di Marburgo: O.M. del 17 agosto 1915, in «Il Lavoratore», 25 agosto 1915.

⁴⁵ «Il Piccolo», 7 e 10 febbraio 1915.

⁴⁶ Ivi, 19 febbraio 1915.

curata dal compositore stesso per la casa Musical-film di Renzo Sonzogno e sceneggiata da Gioacchino Forzano sui costumi originali di Caramba (nome d'arte di Luigi Sapelli).⁴⁷ La perfetta sincronia tra musica e film, commenta «Il Piccolo» prevedendo l'avvento del sonoro, è «un altro passo innanzi della cinematografia verso quella che sarà di sicuro un giorno la sua perfezione: la riproduzione animata del teatro parlato e cantato». ⁴⁸ È ancora Leoncavallo il protagonista dell'opera *I Pagliacci* (aprile), nella quale l'Orchestrale propone con lungimiranza il debutto di una giovanissima soprano triestina, Maria Bellini (Nedda), che durante gli anni di guerra sarà una tra le protagoniste indiscusse (come vedremo) delle scene liriche locali.⁴⁹

Le primizie cinematografiche non erano finite: l'impresa, le cui competenze artistiche stavano dando decorosi frutti, aveva assunto nel marzo l'esclusività del primo film con cui l'attrice italiana Maria Melato, della compagnia drammatica Melato-Talli-Giovannini, aveva debuttato nel cinema, ovvero *Il ritorno*, che ebbe un enorme successo in tutta Europa e di cui primo attore era il sig. Gabriellino D'Annunzio.⁵⁰ Di fronte a tali straordinarie offerte cinematografiche anche la critica del «Piccolo» si spoglia di ogni residuale diffidenza e ammette che è il pubblico il vero protagonista della nuova forma d'arte, la cui serietà dei «modesti principi» non è più censurabile o arrestabile:

Questa nuova forma d'arte, azzardata finché si voglia, discutibile finché si voglia, ma che fa ugualmente la sua via trionfale, tra l'interesse sempre più vivo che è quel grande giudice, magari non infallibile, ma pure non trascurabile, che è il pubblico. E' stato inutile coprire di silenzio prima, di sarcasmo poi, il futurismo, che ha dato alla letteratura d'Italia la genialità d'un Papini. Ed è inutile ora trascurare il cinematografo, perché è nato da principi modesti, e minaccia di soppiantare il teatro, quello che eravamo consueti dire "il teatro vero". La serietà con la quale il cinematografo oggi si va affermando, il valore degli artisti che –dopo l'esitazione fortunatamente vinta dei primi momenti – vi si dedicano, lo sfarzo delle messe in scena eccezionali, la ricchezza di situazioni non cristallizzate nelle tre o quattro scene tradizionali, ma tenute nello sfondo del paesaggio reale come avvennero o come avvenissero, ha fatto che oggi una buona produzione cinematografica, una buona commedia muta, non sia per nulla seconda a una buona commedia parlata [...]. Al cinematografo vedemmo accostarsi D'Annunzio nel suo geniale ed avveduto

⁴⁷ Ivi, 3 marzo 1915.

⁴⁸ Ivi, 7 marzo 1915. Martinelli riporta che la prima visione italiana risale all'aprile 1915. E' uno dei tre film che Renzo Sonzogno produsse traendoli dai rispettivi omonimi lavori musicali, cioè *Excelsior* e *I pagliacci*. Ad eccezione delle prime visioni, il limite nella circolazione di questi film musicali era quello di trovare un accompagnamento musicale adeguato per la proiezione agli schermi. E, stando alla critica, si può pensare che Trieste non scadeva nella qualità delle esecuzioni: cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 168-169.

⁴⁹ Ivi, 7 aprile 1915. Ruggero Leoncavallo, l'altro esponente con Mascagni del cosiddetto 'verismo' musicale, sembra venir deposto dalla critica triestina d'anteguerra, che non gli riconosce alcuna novità dopo la composizione delle operette *Zingari* e *La reginetta delle rose*, forse «L'Arte», nn. 1-2, 16 gennaio 1913, p. 2. Era viva ancora la memoria della programmatica proclamazione di verità naturalistica dichiarata nel *Prologo* dei *Pagliacci*: Carlo Piccardi, *Pierrot-Pagliaccio. La maschera tra naturalismo e simbolismo*, in Lorenza Guiot, Jürgen Maehder (a cura di) *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del III Convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo, Locarno, Biblioteca Cantonale, 6-7 ottobre 1995, Milano, Casa musicale Sonzogno 1998, pp. 201-225.

⁵⁰ «Il Piccolo», 7 e 10 marzo 1915. Su Gabriele Maria d'Annunzio, attore e regista, figlio del celebre scrittore 'vate' d'Italia, si veda si veda Franco De Tizio, *La tormentata vita di Gabriellino D'Annunzio nel carteggio inedito con il padre*, Pescara, Ianieri 2010.

eclettismo, vedemmo collaborarvi il grande Novelli, Lyda Borelli, [...], Maria Melato di plastica vivezza cinematografabile. Nel *Ritorno*, una buona commedia che ha delle situazioni originali, quantunque tenuta sul canovaccio di “Casa paterna” del Sudermann, Maria Melato ha incarnato un’interpretazione semplicemente magnifica.⁵¹

Risultano degne di nota le capacità professionali di quest’impresa cinematografica, attenta a cogliere le istanze e i bisogni del pubblico in guerra. Il dispositivo cinematografico migliore per ottenere la massima partecipazione del pubblico era la serialità. Il film seriale, specialmente del genere criminale, era esploso nelle sale europee con il *roman-feuilleton*, che veniva proiettato in abbinamento con la relativa pubblicazione a puntate (strategia commerciale sperimentata negli Stati Uniti dal 1912); una delle forme di narrazione seriale, che diventava strategia commerciale e legata al genere poliziesco, era il concorso a premi, una tecnica promozionale per sfruttare l’attenzione di un pubblico specialmente femminile. La formula non era nuova, perché già nota alle lettrici femminili fin dall’inizio del secolo.⁵² A Trieste fu una novità, quando «Il Piccolo» del 15 marzo annunciò un gioco interattivo con la pellicola,⁵³ il dramma *Le due sorelle ovvero L’omicidio di una signora e del suo amante*, che dava infatti il via ad un concorso a premi per 500 corone in oro: «Si tratta di un film indovinello che ha destato grande interesse altrove, e che per il nostro pubblico ha il sapore della novità (*Foto n. 4*). Alla prima proiezione viene consegnato un polizzino che dovrà essere riconsegnato all’ultima proiezione, con l’indicazione del presunto assassino, durante la quale verrà proiettato il finale dell’assassinio». ⁵⁴ Il tamburino ci informa che l’impresa aveva depositato la somma presso il notaio Candellari di Trieste, il quale avrebbe presenziato poi al sorteggio dei polizzini per la soluzione dell’enigma, ed il pubblico avrebbe potuto assistere all’estrazione, alla premiazione e alla proiezione della soluzione del dramma. L’intento di creare, dunque, un dibattito pubblico suscitò vivaci discussioni tra gli appassionati spettatori; inoltre tali rappresentazioni davano diritto di accedere a teatro e di rimanervi a piacimento dalle ore 3.30 pomeridiane senza interruzione fino alle 11 di sera. ⁵⁵ Sappiamo che i votanti furono 1367.⁵⁶ Il cinematografo diventava, in tal modo e nelle intenzioni dei gestori, uno dei luoghi della nuova sociabilità pubblica, al pari della funzione svolta fino ad allora dai salotti, dalle associazioni e dai caffè borghesi; ciò che

⁵¹ Segue trama: «Il Piccolo», 11 marzo 1915.

⁵² Tale strategia cinematografica fu sperimentata per la prima volta in occasione del lancio del film *What Happened to Mary?*: sulla serialità cinematografica si veda l’utilissimo volume di Monica Dall’Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Genova, Le Mani 2009, pp 123 e 175.

⁵³ «Il Piccolo», 15 e 16 marzo 1915.

⁵⁴ Ivi, 16 marzo 1915. Tra gli atti dei film non mancavano le comiche (in particolare di Max Linder) e i soliti numeri di varietà, costituiti in questo caso da nuove danze di Sascha Melito e della formosa stella spagnola Ledesma Conchita, ai «soliti prezzi popolari» di 60 e 30 centesimi.

⁵⁵ Ivi, 19 marzo 1915.

⁵⁶ Ivi, 24 marzo 1915.

cambiava era la forma della dialettica, che da politica diventava di pura evasione per il bisogno di neutralizzare i tragici effetti del conflitto, nonché per il regime di censura.⁵⁷

Appare quanto mai stridente accostare le gaie notizie teatrali finora esposte alla situazione alimentare della popolazione nell'aprile del 1915, descritte da Silvio Benco e analiticamente ripercorse da Lucio Fabi nel suo volume *Trieste 1914-1918. Una città in guerra*. Il «pane di guerra» era ormai un impasto di patate, crusca e farina ammuffita di granoturco, con la crosta nera e dura, ripugnante al palato e rivoltante per lo stomaco. Vivere con i sussidi di guerra era sempre più difficile: i familiari dei richiamati ricevevano dallo Stato l'importo giornaliero di 1 corona e trenta centesimi, più altri 65 centesimi per ogni figlio sotto gli otto anni. Un chilo di pane di guerra costava 65 centesimi, quello condito 78, il prezzo della farina bianca era quasi triplicato dall'anno precedente, quello del burro più che raddoppiato, mentre quelli della carne e del pesce erano proibitivi.⁵⁸ Nelle colonne del «Lavoratore» del 18 aprile veniva, inoltre, preannunciata l'estensione della leva in massa fino ai 42 anni.⁵⁹ Le donne dei quartieri popolari, pertanto, videro partire i mariti e contemporaneamente rimanevano senza pane. Dal 20 al 23 aprile, come già accennato nel capitolo precedente, i moti del pane avevano gettato nel caos il centro cittadino. Le donne dimostranti avevano assaltato i forni, ma non erano mancati da parte della folla lanci di pietre a vetrine e negozi che avevano seriamente impegnato le forze della polizia, le quali avevano dovuto mobilitare due compagnie di soldati sulle rive, riuscendo alla fine a riprendere il controllo della situazione.⁶⁰ La politica ufficiale era riuscita ad incanalare i laceranti malumori popolari nei futili dibattiti all'interno luoghi del divertimento.⁶¹

1.2 Un accenno ai diritti d'autore

Le canzoni e i pezzi unici del varietà permettevano un richiamo maggiore di folle a prezzi contenuti: vi concorreva la scarsa ottemperanza alla legge sul diritto d'autore che, per quanto riguardava i lavori italiani, risaliva al 1882 e al 1865 per il diritti di traduzione (riservati all'autore

⁵⁷ Per una disamina comparativa con il caso di Venezia e i suoi luoghi di ritrovo nelle trasformazioni sociali (dai casini ai circoli) durante l'Ottocento si veda a tal proposito Marco Fincardi, *I luoghi delle relazioni sociali*, in Mario Isnenghi, Stuart Woolf (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2002, pp. 489-512: 494 sgg.

⁵⁸ Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918. Una città in guerra*, Mgs Press, Trieste, p. 23.

⁵⁹ «Il Lavoratore», 18 aprile 1915.

⁶⁰ Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918 cit.*, p. 24 e sgg.

⁶¹ Diversamente da quanto accadde nella Venezia rivoluzionaria dove, tra il 1859 e il 1866, si assiste ad uno sciopero della sociabilità, disertando i luoghi che gli austriaci frequentavano abitualmente e astenendosi dai rituali mondani in segno di lutto collettivo, mentre nei luoghi di passeggio avvenivano frequenti tafferugli tra giovani e militari austriaci: Marco Fincardi, *I luoghi delle relazioni cit.*, p. 502.

per 10 anni), mentre nell'impero austro-ungarico, il cui *target* era composto dalle tante appartenenze linguistiche, l'esclusiva sulla traduzione era praticamente affrancata dall'intera durata del copyright. E questo era, inoltre, strumento di una maggior circolazione internazionale della cultura, in particolare, ovviamente, di quella austro-tedesca.⁶² Tra tutti i varietà citati nel documento della polizia, il Variété-Cabaret Maxim era sicuramente quello più costoso (entrata a 1 e 2 corone, per i primi e secondi posti), frequentato perlopiù dalla comunità benestante austriaca e con programmi misti italo-austriaci.⁶³

In Italia, per quanto riguarda la produzione cinematografica, la legge sul diritto d'autore trovava scarsa applicazione nelle sentenze dei tribunali.⁶⁴ Nel novembre 1912 ci fu la prima riunione dei «cinematografisti» (produttori, noleggiatori, rappresentanti esercenti) che ebbe, però, esiti più formali che sostanziali.⁶⁵ Nello stesso anno, invece, il ministero degli interni austriaco aveva normato minuziosamente l'attività cinematografica, decretando limiti e concessioni delle licenze, dell'uso delle sale, delle prerogative di esercizio e, soprattutto, delle decisioni riservate all'autorità; dunque, nel 1912, la cinematografia era già 'affare di Stato' nei territori asburgici.

Ma anche per la produzione musicale in Italia le cose non andavano meglio, dato che il fonografo riproduceva brani d'opera senza il riconoscimento dei diritti d'autore; le lamentele di Puccini, ad esempio, nulla potevano contro le leggi sulle opere dell'ingegno che non erano estese ai mezzi con cui le opere venivano diffuse al pubblico (permettendo in tal modo le fortune dei vari Caruso e Scotti).⁶⁶ Il problema diventava ancora più spinoso per quanto riguardava i soggetti tratti dalle opere letterarie, sulle quali i produttori cinematografici cercavano di lucrare, anche semplicemente variando il titolo del film o i nomi dei personaggi. Il permesso dell'autore del testo letterario era obbligatorio e, come già argomentato nel capitolo precedente, erano molti gli scrittori che, nonostante una teorica riluttanza, aumentavano i propri introiti grazie al cinematografo. Ma se veniva riconosciuto il diritto di edizione, cioè della paternità del soggetto, non altrettanto avveniva

⁶² Già nel 1846, almeno teoricamente, era stata introdotta una patente imperiale per la protezione dei prodotti letterari e artistici, contro le pubblicazioni clandestine e le riproduzioni ma, per quanto riguarda i diritti di traduzione, questi erano riservati all'autore per un anno soltanto. La nuova legge sul copyright del 1895 estendeva a soli otto anni la riserva di tali diritti all'autore, trascorsi i quali nulla gli era dovuto dalla vendita delle traduzioni: Michaela Wolf, *The Habsburg Monarchy's Many-Languaged Soul. Translating and interpreting, 1848-1918*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2015, pp 136-137.

⁶³ «Triester Tagblatt», 1 ottobre 1914.

⁶⁴ Il ruolo effettivo della Società degli autori non era ancora ben definito, figuriamoci nei casi di quelle compagnie estere, non vincolate a un regime internazionale di proprietà letteraria, che si esibivano in programmi di varietà abusivi: si veda a tal proposito Irene Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro: tra promozione e censura (1882-1900)*, in Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento* cit., pp. 61-100: 86-88.

⁶⁵ Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole" 1905-1929*, Roma-Bari, Laterza 2008, p. 55.

⁶⁶ ACMVe, «La Rivista Fono-Cinematografica» n. 2, giugno 1907.

per quello di rappresentazione pubblica, per la quale l'autore non percepiva una percentuale; e in quegli anni il problema era appena stato sollevato presso le magistrature.⁶⁷

A tal proposito, nonché a corollario di tutte le rappresentazioni teatrali portate dalle compagnie drammatiche a Trieste tra il 1914 e il 1915, è doveroso il confronto con la legislazione austriaca che regolava la produzione di opere letterarie e artistiche. Sebbene l'Austria-Ungheria avesse firmato dei trattati sul copyright con alcuni paesi, come l'Italia nel 1890 e la Spagna nel 1912 (e questo spiegherebbe, tra l'altro, anche l'ampia presenza di repertori italiani e di compagnie di zarzuele spagnole fino al 1915, vedi oltre.), gli Asburgo non sottoscrissero la *Convenzione internazionale di Berna* del 1886 per il riconoscimento del diritto d'autore tra i paesi aderenti (riveduta dall'*Atto di Berlino* nel 1908), dalla quale erano, dunque, svincolati gli autori austriaci e ungheresi, che facevano pertanto circolare i loro prodotti perlopiù sul mercato linguistico tedesco.⁶⁸ E' molto chiarificativo quanto spiega Michaela Wolf: il rifiuto della monarchia di sottoscrivere la *Convenzione di Berna* era una misura politica che rispondeva ad una logica di Stato etnicamente composito. Le traduzioni erano concentrate nella letteratura popolare (o meglio, letterature) e di intrattenimento e solo una piccola parte poteva esser classificata come cultura di «promozione»; dunque gli interessi culturali dei popoli della monarchia non potevano essere compromessi.⁶⁹

1.3 La cinematografia 'in guerra' al Theater-Kino-Variété Fenice. Film italiani che arrivano da Vienna

Il teatro-cine-varietà Fenice rappresenta un caso esemplare per capire le trame ordite dai gestori dei cinematografi triestini per non abdicare ai messaggi di opposizione antiaustriaca, senza per questo trasgredire le disposizioni vigenti. Le traiettorie utilizzate si annidavano in diverse forme, prima fra tutte la ridondanza della cinematografia italiana nelle programmazioni. La neutralità permise all'Italia di espandere la propria produzione in Austria e in Germania, come in altri paesi europei, mentre gli Stati Uniti, dall'agosto del 1914, approfittarono dello scoppio della guerra per chiudere le importazioni dall'Europa, Italia compresa, e l'Inghilterra si preparava a fare altrettanto.

⁶⁷ *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., pp. 406-407.

⁶⁸ *La protection internationale des œuvres cinématographiques d'après la Convention de Berne révisée à Berlin en 1908*, a cura di M.E. Potu, Momo, Torino 1912 (rivista a Roma nel 1928, a Bruxelles nel 1948 e a Stoccolma nel 1967: in *Actes de la Conférence de Stockholm*, 1967, pp. 1295-1320). Dal 1908 i sistemi di copyright e dei diritti d'autore seguirono due diversi approcci di protezione dei film: Pascal Kamina, *Film Copyright in the European Union*, Cambridge University Press 2016, pp. 18-19.

⁶⁹ Michaela Wolf, *The Habsburg Monarchy's*, p.137. Per una panoramica, invece, sullo sviluppo legislativo della materia sul diritto d'autore in Italia a fine Ottocento, che doveva fare i conti con il monopolio degli editori soprattutto musicali e che aveva messo in crisi l'imprenditoria teatrale, si veda Irene Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro* cit., in Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento*.cit., pp. 86-87.

⁷⁰ I film italiani erano richiestissimi, tanto che in Austria vennero importati nel 1914-1915 ben 60 film italiani; a Berlino la Cines aprì un maestoso “Cineskino” e pubblicò una sontuosa rivista, la «Cines AZ», per divulgarne la produzione, mentre un grosso distributore di nome Max Reinhardt (omonimo del regista teatrale) provvedeva a far circolare i film italiani anche nei paesi baltici e nell’Europa centrorientale.⁷¹

Anche Trieste si collocava ‘in prima linea’ nella ricezione dei capolavori italiani, che vennero accolti nella prima metà del 1915 nelle sale cittadine a pochi mesi di distanza dalle prime visioni nazionali della fine del 1914, mentre in misura minore erano presenti quelli stranieri, francesi e americani soprattutto.⁷² Sono sufficienti i pochi esempi per farsi un’idea convincente di una pratica di ‘resistenza passiva’, potremmo definirla, condotta sotterraneamente e tacitamente contro la censura e la propaganda culturale filotedesca promossa dalle autorità governative cittadine. Il caso del Fenice illustra un’abile dinamica nelle scelte organizzative della direzione teatrale che, di fronte agli aumentati lungometraggi di produzione italiana, decise di anticipare l’inizio delle cinque proiezioni pomeridiane festive alle ore 3 pomeridiane, pur di non deludere le richieste del pubblico.⁷³ Il lancio pubblicitario era essenziale per incrementare l’affluenza e i *box- réclame* sul «Lavoratore» e sul «Piccolo» occupavano spazi di un certo rilievo, accanto a quelli dell’Eden e del Rossetti, rispetto agli altri saloni. Quando poi si annunciava l’esclusività di una pellicola, la critica non risparmiava accenti enfatici, come nel caso del film *La gerla di papà Martin*, uno dei cavalli di battaglia dell’attore Ermete Novelli, della Ambrosio di Torino, tratto dalla commedia di successo di Eugène Cormon e Eugène Grangé (1858), un «successo dei più celebri teatri del Regno, un avvenimento d’arte cinematografica, tanto più che Novelli ha per sempre abbandonato la scena, e l’azione muta di Novelli non è meno efficace di quella parlata».⁷⁴ Film di questa levatura rimanevano in cartellone, mediamente, per una settimana, registrando un costante «teatro esaurito».⁷⁵

⁷⁰ Vittorio Martinelli, *Il cinema italiano in armi*, in *Sperduto nel buio il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di Renzo Renzi, Cappelli Editore Bologna 1991, pp. 35-42.

⁷¹ Ibid., p. 38.

⁷² Ibid., p. 37. Fenomeno identico a quanto accadeva in Italia: a Torino, capitale del cinema degli anni Dieci, su 1376 titoli, programmati tra l’agosto del 1914 e il dicembre del 1918, 945 erano di produzione italiana e solo 54 erano americani: Giaime Alonge, *La prima ondata. L’arrivo del cinema americano in Italia*, in *Over There in Italy. L’Italia e l’intervento americano nella Grande Guerra*, «Società Italiana di Storia Militare», Quaderno 2017, Nadir Media, Roma, pp. 375-386: 379-380.

⁷³ Avveniva spesso che un film, che aveva avuto grande successo durante la settimana, non poteva mantenere lo stesso numero di proiezioni giornaliere nei giorni festivi per la sua eccessiva lunghezza, dovendo dare spazio agli altri spettacoli: «Per venire incontro alle rimostranze del pubblico da oggi la Direzione fissa gli orari per le cinque rappresentazioni pomeridiane con inizio alle 3, cessando la possibilità di entrare continuamente in sala, che dopo ogni spettacolo dovrà essere sgomberata. Formando la film l’ultimo numero del programma, anche i ritardatari potranno vederla»: «Il Piccolo», 7 febbraio 1915.

⁷⁴ «Il Piccolo», 17 febbraio 1915. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 234-235.

⁷⁵ Era la versione di Eleuterio Rodolfi del 1914: «Il Piccolo», 25 febbraio 1915.

Nel marzo successivo al Fenice fu proiettato il «film d'arte» *La venere orgiastra ovvero Circe moderna*, tratto dal racconto di Luigi Chiarelli, con Mario Bonnard (celebre attore fino agli anni del Neorealismo) ed Elisa Severi (protagonista), della Gloria film di Torino (ottobre 1914).⁷⁶ Il successo del soggetto, tratto da un ardente e febbrile romanzo di Annie Vivanti, era molto atteso: «per questo spettacolo era stata anticipata di due ore l'apertura del teatro; ad onta di ciò, a tutte e 5 le rappresentazioni il teatro era strabocchevole e molta gente fu dovuta rimandare».⁷⁷ Nonostante rappresentasse la perfida sensualità di una donna, per la quale un giovane si rovina, e si concludesse con un doppio suicidio, era permesso ai ragazzi oltre i 14 anni, mentre la critica italiana del tempo ne biasimava il truce svuotamento di contenuto e la deviazione della trama dall'originale letterario.⁷⁸ Il motivo di tale successo è desumibile, con tutta probabilità, oltre che dall'interpretazione della protagonista, dall'abbondanza di riprese di paesaggi italiani, rimarcati da «Il Piccolo»: «Il paesaggio italiano è stata scelta una serie di posizioni incantevoli fra quante al bel paese abbiano dato la natura».⁷⁹ Non è improbabile, pertanto, che nell'«italianità» delle scene risiedesse il vero movente dello straordinario numero di repliche. Inoltre, la categoria politica di italianità in veste cinematografica non veniva nemmeno celata dalla pubblicità, che annunciava il film *La corsa all'amore*, della Gloria, «celebrato da tutti i giornali del Regno» (con la coppia Severi-Bonnard), e la serie Hesperia, «una delle più applaudite artiste cinematografiche italiane», della Milano Films.⁸⁰

Dopo *Rose e spine*, della Celio Film, con Leda Gys nella parte della maestra ingiustamente vilipesa nell'onore,⁸¹ altre «folle impressionanti» assistettero al lavoro interpretato dall'attrice Tina di Lorenzo *La scintilla dell'amore*, film del suo debutto cinematografico.⁸² Il giornale riporta la critica della fortunata proiezione triestina al Fenice, protrattasi dal 19 al 31 marzo 1915: «La Direzione del teatro si è assicurata una primizia, un film con Tina di Lorenzo e Armando Falconi, la cui trama è stata scritta dal comm. Alfredo Testoni, della casa Ambrosio, *La scintilla dell'amore*. Anna Maria è una donna che sa ritrovare in sé la donna onesta al momento critico. Tina di Lorenzo non è la giovane gaudente e sorridente, ma una donna matura che dei misteri della vita conosce il

⁷⁶ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 106-107.

⁷⁷ «Il Piccolo», 16 marzo 1915.

⁷⁸ «Il Piccolo», 9 e 16 marzo 1915.

⁷⁹ «Il Piccolo», 16 marzo 1915.

⁸⁰ «Il Piccolo», 19 e 26 aprile 1915. Hesperia era lo pseudonimo di Olga Mambelli. Aveva esordito nei varietà napoletani e, come attrice cinematografica, interpretò dal 1912 (tra gli altri), *Cuore d'acciaio*, *La dama di picche* e *La madre* (con Leda Gys). Scaduto il contratto con la Cines, passò dal gennaio 1914 alla Milano Films, che lanciò la sua 'serie': Tonino Simoncelli, *Hesperia stella del varietà e diva del muto*, Forlì, Vespignani 1995, pp. 25-41.

⁸¹ Film del 1914, regia Maurizio Rava, con Leda Gys, Ida Carloni-Talli, Angelo Gallina, Della Celio Film Roma, ddc 19.6.1914, m. 650: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., prima parte, pp. 200

⁸² «Il Piccolo», 7 aprile 1915. Per questo film della Ambrosio, che segnò il debutto cinematografico di Tina di Lorenzo e tratto da un commedia di Alfredo Testoni, cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, seconda parte, pp. 167-168.

fascino e i pericoli. Questo è il primo suo debutto cinematografico. Folla impressionante».⁸³ Ad ogni rappresentazione il teatro registrava il tutto esaurito. Il 12 aprile seguente fu proiettata un'altra novità, il dramma della Volsca Film di Velletri, *Pace mio Dio!*, dal romanzo di Luigi Clumez, con Lola Visconti-Brignone.⁸⁴ Il soggetto venne reputato dalla critica nazionale banale e ritrito, nonostante il trionfo finale dell'innocenza, poiché riproponeva la storia di un amante respinto e vendicativo che si pente, prima di morire, mentre il lieto fine veniva accompagnato dalle celebri note della romanza (che dà il titolo al film) tratta dall'opera *La forza del destino* e cantata dalla protagonista accompagnandosi all'arpa: ma si può anche arguire quale 'altro suono', bramato in quei tempi, avesse tale titolo.⁸⁵ Secondo le liste di censura del marzo del 1915 il film era vietato per i minori di 16 anni; ma poichè il numero progressivo risulta sul documento tagliato a matita, si può ipotizzare che il divieto sia poi stato revocato.⁸⁶

Sulla stessa linea interpretativa si può collocare anche il successivo film *Rataplan*, della Cines, dal nome del cavallo protagonista, reclamizzato per le sue «scene dal vero di un allevamento di cavalli della campagna romana».⁸⁷ Ancora più convincente, infine, appare il caso di *Oro maledetto*, della Celio Film, che offre un altro spunto per riflettere su uno dei temi portanti, di natura politica, di questa mia ricerca, quello del ruolo della censura: il film, infatti, era stato integralmente censurato dall'ufficio di polizia nel febbraio del 1915: nelle liste di proibizione si riporta il titolo tedesco di *Tötliches Geld* della Milano Film (poiché la Celio di Roma era passata alla Milano Film nel 1914).⁸⁸ Eppure «Il Lavoratore» del 29 marzo ne riporta la proiezione al Fenice per quell'unico giorno.

Figure femminili, di umili origini o condizione socio-lavorativa, vittime di ingiustizie e pregiudizi, incarnavano spesso i valori della propaganda bellica rivolta alle donne. In quella primavera del 1915 le proposte italiane arrivavano con due film: *Giovinezza trionfa!* della Cines, con Pina Menichelli, protagonista ingiustamente umiliata, costretta a mascherare la propria bellezza per trovare lavoro come istitutrice,⁸⁹ e *Il diritto di uccidere*, film artistico della Gloria, con Elisa Severi e Dante Cappelli. Lo spunto di quest'ultimo film di cronaca (tratto dal processo Murri-Bonmartini, che aveva occupato anche le pagine dei giornali italiani de tempo) è la storia di una

⁸³ «Il Lavoratore», 19 e 31 marzo 1915.

⁸⁴ Prima visione nel dicembre 1914: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, seconda parte, pp. 100-102.

⁸⁵ Ivi, pp. 101-102.

⁸⁶ ASTs LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Friede mein Gott. Verbotene kinematographische Aufführungen*, 18. bis 24 März 1915.

⁸⁷ «Il Piccolo», 15 aprile 1915.

⁸⁸ ASTs, LGT AG *Verbotene kinematographische Aufführungen* cit., 7. bis 13. Februar 1915.

⁸⁹ «Il Piccolo», 17 aprile 1915. La critica evidenzia l'assurdità del soggetto, ma il pubblico «che non è più quello ostico e ignorante dei tempi andati, è il miglior critico e giudice», Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 239-240.

donna ingiustamente ripudiata dal marito che alla fine si suicida.⁹⁰ Su un soggetto di Lina Cazzulino-Ferraris, compare nelle liste di censure del 1915 con il titolo *Du sollst nicht töten* (Gloria), vietato ai minori di 16 anni, ed esemplifica un'altra ricorrente pratica, che ritroveremo anche negli anni successivi di guerra: cioè il riutilizzo da parte dell'industria cinematografica tedesca dello stesso titolo di un film italiano ma in una versione 'germanizzata' (in questo caso distribuito dalla Union-Vitascope), forse intenzionalmente destinata a sostituire la precedente versione italiana.⁹¹ Infatti ricompare nella *réclame* del Lavoratore del 1917 come «nuovissima tragedia in tre atti, prima visione, con Alberto Bassermann, attore berlinese».⁹²

E arriviamo al fatale maggio del 1915, quando il regime militare sospese ogni attività pubblica. Proprio in quei giorni «Il Piccolo» avvertiva: «Con oggi il teatro Fenice rimane chiuso fino a nuovo avviso, dovendosi ultimare i lavori per la nuova cabina cinematografica, che sarà dotata di tutti i più moderni apparati cinematografici e di proiezione e per cui è necessario spostare tutte le condutture elettriche».⁹³ Nel fascicolo dedicato al teatro Fenice per gli anni 1912-1915, conservato presso l'Archivio di Stato di Trieste, si fa riferimento ai piani per una nuova cabina di cinematografia, nella parte opposta del palcoscenico (sono allegati il progetto e i piani statici), con anticabina sopra l'atrio del teatro, Alla cabina, addossata al muro maestro sovrastante l'atrio, si poteva accedere attraverso un corridoio separato, con via di fuga sulla via S. Francesco, opposta all'entrata di via Stadion. La costruzione era prevista in ferro, cemento armato e mattoni. Il progetto venne approvato il 10 febbraio 1915.⁹⁴ Nel fascicolo è conservata anche la documentazione relativa alla sostituzione del vecchio sipario con quello a norma in ferro, dei cui lavori di adeguamento, iniziati nel 1912, si prevedeva la conclusione nel settembre 1915 «date le condizioni eccezionali del momento».⁹⁵ Tuttavia le parole del direttore Hermannstorfer testimoniano che nell'aprile del 1915 il teatro fu costretto a chiudere, come tutti gli altri, per poi risorgere, però, in autunno grazie alla proiezione di film italiani provenienti da Vienna, recanti didascalie tedesche che venivano ritradotte in italiano da un imbonitore in sala, l'*Erklärer*, il quale aveva anche il compito di tener d'occhio il pubblico e di farlo uscire (figura sostituita poi dall'introduzione delle didascalie):

⁹⁰ «Il Piccolo», 5 maggio 1915, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 155.156. Essendo perdute molte pellicole di questi anni è difficile risalire alla congruenza con la vicenda relativa al processo del genero della figlia del medico e deputato Augusto Murri, del 1902. La vicenda viene raccontata nel film di Mauro Bolognini del 1974 *Fatti di gente perbene* La versione italiana del film, uscito nel 1914, che svolge un dramma a tesi, è descritta in Ivi pp. 155-156.

⁹¹ ASTs, LGT AG, *Verbotene kinematographische Aufführungen* cit., 28 Jänner bis 3 Februar 1915.

⁹² «Il Lavoratore», 19 gennaio 1917. *Du sollst nicht töten. Der letzte Tag*, tradotto in *Solo non uccidere* che nel 1916 viene dato come *Il diritto di uccidere*, quindi con il titolo rimaneggiato: al Teatro Cine Ideal («Il Lavoratore», 9 gennaio 1916) e al Familiare come film sensazionale *Il potere di uccidere* («Il Lavoratore», 7 marzo 1916).

⁹³ «Il Piccolo», 11 maggio 1915. La piantina della nuova cabina cinematografica è contenuta in LGT-AG, b. 2426, fasc. 197.

⁹⁴ Ivi, 10 febbraio 1915.

⁹⁵ Ivi, 23 ottobre 1914.

Il teatro si trova quindi nell'impossibilità di fare nuove scritture e si trova costretto a continuare gli spettacoli di cine-varietà iniziati in maggio. E' possibile soltanto organizzare commedie ed atti d'opera, ma puramente quale "numero di varietà"; ma nell'aprile [*sic!*] 1915 l'Italia entra in guerra e allora si chiude il teatro. Si arriva così nell'autunno. Tutti i teatri sono chiusi, qualche singolo salone cinematografico è aperto, si sente la mancanza di uno svago qualunque e si tenta quindi nell'ottobre di riaprire il teatro, quale puro esperimento, e l'esperimento riesce. Nell'impossibilità di ritirare programmi cinematografici dall'Italia, si fanno venire da Vienna, sia pur parecchi programmi di film italiani ma però con didascalie tedesche, quindi per renderle comprensibili, si traducono in lingua italiana e se le fanno leggere, ogni qualvolta la didascalia tedesca passa sullo schermo, da un dicitore. In mancanza di meglio il pubblico ne è soddisfatto.⁹⁶

Comprendiamo, in conclusione, quali fossero i margini che gli impresari avessero a disposizione per poter manipolare il materiale artistico di celluloidi come fosse un'arma di propaganda bellica, grazie all'italianità dei film a cui nemmeno l'Austria era disposta a rinunciare.

1.4 *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* chiudono il cine-teatro Rossetti alla vigilia del 'tradimento' italiano

Ad aprile la mancanza di macinati, lo strozzinaggio e la disoccupazione alimentavano le dimostrazioni popolari, alle quali si intrecciavano quelle contro la guerra: scrive Silvio Benco che già intorno al 15 di aprile guardie ed agenti si erano recati per le case per verificare gli indirizzi dei regnicoli (e non solo) e i confini erano più strettamente vigilati.⁹⁷ Il 28 aprile tremila operai erano stati trasportati a Monfalcone per i lavori di fortificazione e il 1 maggio fu dato l'allarme alle guarnigioni di Cormons e Gorizia.⁹⁸ Le chiusure dei teatri, a cominciare dal Fenice come già esposto, erano probabilmente in stretta relazione con le misure precauzionali disposte dalla Polizia, ad iniziare dal politeama Rossetti, dove erano previsti i festeggiamenti per il 25° dell'opera *Cavalleria rusticana*: «L'opera sarà preceduta dal preludio dell'*Amico Fritz*, e completerà lo spettacolo l'opera granguignolesca *Lia*, del maestro concittadino Luciano Caser, che dirigerà personalmente il suo spartito».⁹⁹ *Cavalleria* sarà una delle musiche operistiche più riprese nel corso del conflitto, in innumerevoli versioni.¹⁰⁰ Luciano Caser, che dirigeva una propria scuola di musica e morì nel 1917 in divisa grigio-azzurra, godeva di diversi incarichi: a lui venne affidato, forse proprio per la sua credibilità, la composizione dell'Inno dei Ricreatori, su versi di

⁹⁶ CMTTs "Carlo Schmidt", *Storia del Teatro Fenice di Teodoro Hermannstorfer: Storia del Teatro Fenice di Trieste nei primi 50 anni di sua esistenza, 1879-1929*, Dattiloscritto, con dedica autografa con dedica a Teodoro Costantini, commissario del teatro Comunale Giuseppe Verdi, firmato T.H., Trieste, novembre 1929, pp.29 sgg.

⁹⁷ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste*, Milano, Casa editrice Risorgimento, 1919, I, pp. 188-189 e Giuliano Gaeta, *Trieste durante la prima guerra mondiale* cit., pp. 75 sgg.

⁹⁸ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione* cit., I, pp. 191-192.

⁹⁹ «Il Piccolo», 19 aprile 1915.

¹⁰⁰ Alla rappresentazione viennese del 1893 Pietro Mascagni venne preso d'assalto dalla folla: Ario Tribel, *Prose musicali*, Trieste, Trani 1922, pp. 56-57.

Vittorio Löwenthal, approvato dalla censura che, al contrario, aveva rigettato il testo del più sferzante poeta Flaminio Cavedali.¹⁰¹

La passione dei triestini per Mascagni aveva la sua genesi nella passione del compositore livornese per l'operetta. La sua formazione musicale si era forgiata, infatti, sull'esperienza di direttore d'orchestra delle compagnie italiane di operetta.¹⁰² I maestri del cosiddetto 'verismo' musicale italiano accompagnarono i tumulti dell'aprile 1915, quasi un'eco alle proteste di piazza: dal 4 al 17 aprile fu rappresentata l'opera *I pagliacci*, di Leoncavallo, sotto la direzione di quello che ancora si chiamava «maestro concertatore e direttore d'orchestra», nella persona di Emilio Curiel (figlio dell'impresario Angelo Curiel) e del maestro di coro Pino Klun.¹⁰³ E il 18 aprile ebbe luogo la rappresentazione dell'ultima opera in cartellone, *Cavalleria rusticana*.¹⁰⁴ Ma il 21 aprile seguente «Il Piccolo» riporta, nella prima parte di una colonna parzialmente censurata, che «l'annunciata rappresentazione commemorativa del 25° anniversario della *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni è stata iersera sospesa»; e, nei giorni seguenti, non si fa più alcun accenno a tale opera nei tamburini degli spettacoli al Rossetti. Erano quelli i giorni dei «moti del pane» in città, di fronte ai quali le autorità, pur di mantenere l'ordine pubblico, da un lato tendevano a sottovalutare (come emerge dai verbali di polizia) il grado di eversione di quei moti, considerando il pericolo di una possibile intromissione politica, dall'altro si sforzavano di imporre limitazioni alle proteste della popolazione in rivolta, soprattutto femminile.¹⁰⁵ In quel mese si erano parimenti inasprite anche le posizioni italiane, con le restrizioni di quei giorni, ad esempio, emesse verso i cittadini austriaci, ungheresi e germanici residenti nelle province italiane (come quella di non poter essere querelanti o attori in giudizio) e con il decreto sulla requisizione nei loro confronti emesso il 22 aprile 1915.¹⁰⁶ Per lo stesso motivo, probabilmente, la stagione al Rossetti proseguiva solo con la compagnia tedesca di operette dell'artista viennese, già noto a Trieste, Paul Guttman.¹⁰⁷ Ma l'assenza di Mascagni dalle scene triestine, come quella di Leoncavallo, non durerà molto: solo

¹⁰¹ «Il 1913 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie, prima puntata, febbraio 1913 e «Il 1914 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie, quinta ed ultima puntata; «Il Lavoratore», 26 dicembre 1915.

¹⁰² *Il teatro italiano* cit., 1913, p. 341.

¹⁰³ *Pagliacci*, opera in un Prologo e 2 atti, proprietà Casa editrice Sonzogno. Personaggi: Nedda (Colombina): Mari Bellini, Canio (Pagliaccio): cav. Luigi Colazza. Tonio (Taddeo): Giovanni Corà. Peppe (Arlecchino): Ernesto Botteghelli. Silvio (Campagnolo), Augusto Causi (Paggiaro Arturo). Manifesto Schmidl 18.4 *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Ingressi: 1 cor, ragazzi e militari 0,50. Poltrone: 1, palchi piè piano: 10, Palchi I ordine 6. Ingresso al loggione: 0,40, Stabilimento tipografico Giovanni Werk, via Settefontane 4. Ingressi: 1 cor, ragazzi e militari 0,50. Poltrone: 1, palchi piè piano: 10, Palchi I ordine 6. Ingresso al loggione: 0,40, Stabilimento tipografico Giovanni Werk, via Settefontane 4.

¹⁰⁴ Opera in un atto, di Mascagni, proprietà Sonzogno. Santuzza Amalia Canzio, Lola Aurelia Vosachi, Turiddu Carlo Bearzi, Alfio Giovanni Corà, Mamma Lucia Lina Grisovelli.

¹⁰⁵ Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918*, cit, pp. 28-32.

¹⁰⁶ Riportato sulla «Gazzetta di Trieste», il 23 aprile 1915.

¹⁰⁷ «Il Piccolo», 15 aprile 1915. «Oggi la popolazione è colpita da un grave aumento della carne, Si è costituito un Comitato cittadino di soccorso per le famiglie dei disoccupati. Per alleviare le condizioni d'indigenza della popolazione vengono forniti sussidi dalla attività della Beneficenza pubblica: «Il Piccolo» 27 marzo 1915.

alcuni mesi dopo, infatti, il 20 ottobre, ricomparve sulla stampa l'annuncio del film *La reginetta delle rose*, tratto dall'omonima operetta.¹⁰⁸

Al di là del peggioramento della situazione alimentare, la tensione tra gli imperi centrali e l'Italia non poteva non ripercuotersi sul fronte interno, dopo mesi in cui i giornali riportavano, sia pur nella versione vittoriosa degli eserciti austroungarici, l'allargamento dei fronti sui Vosgi, in Galizia centrale, sul Baltico, sui Dardanelli, sui Carpazi, tra Mosa e Mosella e tra Ypres e Lilla. Gli echi nella seconda metà di maggio sulla mutata alleanza dell'Italia, dopo il ritorno di Salandra, e i preparativi di partenza da Trieste delle autorità locali, non potevano non avere effetti anche sulla vita pubblica e teatrale. Sfogliando le pagine dei giornali, si nota che dopo il 17 maggio, quando era già stato chiuso il Fenice, vengono ridotte le programmazioni dei tamburini ai soli cine-teatri Eden, Minimo e Alfieri e il repertorio rimane quasi esclusivamente cinematografico. Se il 21 maggio tutti i giornali riferivano del resoconto della discussione alla Camera italiana, che aveva rifiutato l'estremo tentativo di conciliazione pervenuto da Vienna, e in Italia venivano assaltate le sedi dei consolati austriaci, a Trieste i circoli patriottici austriaci mostravano esasperazione.¹⁰⁹ Le manifestazioni di ostilità italiane da parte dei circoli nazionalisti austriaci, rendicontate nelle cronache locali già a partire dal 20 maggio, arrivarono al noto tragico epilogo del 23 maggio, con le famigerate devastazioni a danno delle sedi dei liberal-nazionali. Eppure i teatri attivi continuavano a registrare i pienoni.

Per distruggere il partito liberal-nazionale in città bisognava prima di tutto colpire le associazioni e le scuole e snaturare i ricreatori, creazioni della Lega Nazionale. In quel 23 maggio a Trieste, quando vennero bruciate le sedi del quotidiano «Il Piccolo», nato nel segno dell'irredentismo, e dei principali caffè e ritrovi associativi irredentistici (anche musicali come quello della Società Filarmonica Drammatica), i vessilli giallo-neri imperversavano fra grida di 'morte ai traditori' per le vie della città.¹¹⁰ Dal mese di giugno vennero sciolte tutte le associazioni filoitaliane.¹¹¹

¹⁰⁸ Al cinematografo Edison: «Il Lavoratore», 29 settembre 1915. Nel 1911 Leoncavallo si trovava a Londra per un allestimento di *Pagliacci*, dove scrisse l'operetta *La reginetta delle rose*, ambientata proprio a Londra. Già nel 1914 fu girato l'omonimo film muto, prodotto dalla Musical Films: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, seconda parte, pp. 198-199.

¹⁰⁹ Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918* cit., p. 35.

¹¹⁰ Incendi e atti vandalici, riportati in numerosi studi della storiografia locale, si verificarono, oltre alla sede del quotidiano «Il Piccolo», anche nei locali della Lega Nazionale, del Ricreatorio di San Giacomo, del monumento a Verdi in piazza San Giovanni, del caffè Stella Polare, del caffè ai portici di Chiozza, caffè Fabris, caffè Milano, caffè San Marco, caffè Edison: valgono per tutti e rievocazioni di quella giornata in Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste*, I, Milano, Casa Editrice Risorgimento 1919, pp. 222 sgg. e Gianni Pinguetini, *Il ribaltone dell'Austria Asburgica: 1915-1918. (Ricordanze d'un triestino)*, Trieste, Libreria Internazionale Cappelli Editrice 1968, pp. 118 sgg.. Il proprietario-direttore del giornale «Il Piccolo», Teodoro Mayer, risiedeva parte dell'anno a Roma, dove era diventato amico degli uomini di governo.

¹¹¹ Ad esempio l'Associazione Patria, l'Associazione del libero pensiero, l'Alpina delle Giulie e, soprattutto, la Lega Nazionale: per un'accurata disamina sulle associazioni sciolte dalle autorità cfr. Almerigo Apollonio, *La "Belle*

2. Gli impresari ai margini dell'irredentismo non sopito: «eludere senza violare». Un rapporto segreto del luogotenente Fries-Skene

L'espressione adottata nel titolo, «eludere senza violare», è presa in prestito dall'economista nazionalista Mario Alberti, per spiegare la politica adottata dagli impresari cinematografici tra il 1914 e il 1915, idonea a riassumere la natura delle controversie tra le autorità governative locali e gli interessi economico-ideologici di quest'industria al suo apogeo.¹¹² Come vedremo, il fenomeno si radicava in una capillare rete distributiva di pellicole, che coinvolgeva diversi settori commerciali triestini, in contatto tra loro grazie alle società professionali di settore, almeno fino al maggio del 1915, nonostante le pressioni della Polizia sui simpatizzanti filoitaliani recidivi. Dopo il capovolgimento bellico delle alleanze, seguirono gli internamenti, subiti anche da alcuni di loro: e, in tali casi, furono spesso le mogli, o altri delegati di fiducia, a proseguire l'attività cinematografica. Che il sentimento filoitaliano avesse pervaso ogni strato della popolazione, pur vagheggiato come mitica appartenenza linguistica ad uno stato di cui in realtà si conosceva ben poco, lo testimonia il nazionalista Ruggero Fauro-Timeus, che nel 1912 osservava come «l'irredentismo non è un partito, è una tendenza naturale di tutte le persone prese una per una, è un sentimento innato delle condizioni del luogo, è una di quelle realtà che materialmente compaiono di rado, ma spiritualmente sono dappertutto».¹¹³

Questa considerazione ci introduce alla comprensione di quanto i professionisti della comunicazione cercassero di contribuire alla causa della voluta 'liberazione'. Lontani dalla retorica interventista del dibattito letterario e delle agitazioni giovanili delle piazze italiane, gli impresari teatrali e cinematografici filoitaliani erano quelli che seppero dare al mezzo comunicativo cinematografico un potere di alto simbolismo patriottico, capace di incidere con maggior vigore sulla pubblica opinione (se tale possiamo definirla) e diffondendo le allusioni antiaustriache tramite la forza delle immagini mute; ma anche ottenendo, contestualmente, vantaggi lucrativi eccezionali, rispetto al generale regime di sopravvivenza degli anni bellici. Il sentimento irredentista era per loro anche un *business*, che attirava diverse categorie professionali, come avvocati, uomini d'affari, politici, rappresentanti dei settori manifatturiero e di caffetteria; le relazioni intessute con tali figure

Époque” e il tramonto dell'impero asburgico sulle rive dell'Adriatico (1902-1918), II, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 2014, pp. 682 sgg. e 951-952.

¹¹² «L'Austria è perita per la inconciliabilità di due principi opposti: quello dell'autorità che deve tenere insieme un aggravato sociale eterogeneo centrifugo come quello della monarchia degli Asburgo, e quello della scrupolosa osservanza costituzionale di leggi, che l'astuzia dei gruppi etnici desiderosi di altra appartenenza politica sapevano eludere senza violare, sapevano girare senza contravvenire»: Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanticismi*, Como, Cavalleri 1938² p. 76.

¹¹³ Riportato in Rino Alessi, *Trieste viva. Fatti, uomini, pensieri*, Firenze, Gherardo Casini editore, 1954 cit, p. 231.

permetteva loro, inoltre, di acquisire sufficienti poteri di contrattazione nei confronti delle autorità, tanto per non pagare eventuali infrazioni o scontare arresti troppo lunghi, almeno.

Una grossa parte, nel gioco commerciale di richiamo del pubblico, la ricoprivano gli annessi laboratori per la lavorazione delle pellicole, i depositi e la *réclame* (avvisi, manifesti, locandine, box pubblicitari sulla stampa, pieghevoli di sala), segmenti della filiera cinematografica spesso riuniti o nella stessa persona o affidati a un familiare, che era anche socio. Scriveva Prezzolini nel 1907 a proposito della *réclame*: «Gli americani hanno raggiunto il *maximum* di ingegnosità nella *réclame*, che stupisce noi europei, che tanto spesso poi ne sopportiamo le conseguenze e ne facciamo le spese. Presto si capirà anche da noi che le case che organizzano la *réclame* sono organismi assai più forti nel mondo di molti ministeri e di molte prefetture e che in un direttore di giornale c'è spesso una potenza maggiore che in molte altre tradizionali cariche».¹¹⁴ Il fatto che le *réclame* pubblicitarie delle sempre più numerose sale cinematografiche si fossero incrementate negli anni di guerra, al punto da occupare nel 1917 anche un'intera facciata delle quattro di cui si componeva «Il Lavoratore», divenuto quotidiano, è indice dell'aumento del volume d'affari di quest'industria del divertimento. La mobilitazione della società, meno nota e di difficile ricostruzione, diventa pertanto altrettanto necessaria di quella militare, per capire la reale declinazione locale che ebbe l'evento bellico.¹¹⁵

È opportuno approfondire l'aspetto legato al sentimento degli italiani 'irredenti' per introdurre la casistica successiva di impresari cinematografici che si fecero interpreti di tali aspirazioni. Il socialismo aveva rappresentato per la Luogotenenza, nella sua politica filoslava, un deterrente contro la battaglia filoitaliana dei liberal-nazionali, tanto che il luogotenente di Trieste e del Litorale Hohelohe veniva chiamato «il principe rosso»; l'acredine nei suoi confronti toccò il vertice nel 1913, quando emise una serie di decreti per espellere i regnicoli dagli impieghi pubblici.¹¹⁶ In quell'anno fu rimosso dal suo incarico, forse per questa scomoda sua intransigenza, nei mesi in cui era necessario non inasprire i rapporti con l'Italia, mentre erano in corso i negoziati con il governo di Roma, prima del Patto di Londra. Il suo successore, il barone Fries-Skene, prometteva, invece, una veduta più largheggiante e politicamente necessaria in quel momento, quando la nuova politica militare di guerra era «pronta a germanizzare con la forza una popolazione rimasta italiana in cinquecento anni di dominio tedesco».¹¹⁷ E forse questo spiega anche perché, in questo stesso arco di tempo, tra la fine del 1914 e il maggio del 1915, si verificarono a Trieste i

¹¹⁴ Giuseppe Prezzolini, *L'arte del persuadere*, Firenze, Francesco Lumachi Editore 1907, p. 65.

¹¹⁵ Sulla propaganda e la mobilitazione degli spiriti durante il primo conflitto mondiale si veda Mario Isnenghi, Giorgio Rochat, *La Grande guerra 1914-1918*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 318 sgg.

¹¹⁶ ASTs, Fondo Attilio Gentile, b. IV, fasc. 853, «Il Piccolo della Sera di Trieste», 3 settembre 1925. *La politica dei luogotenenti imperiali a Trieste*. L'articolo è firmato da Silvio Benco. Sui famosi 'decreti Hohenlohe' si veda Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica* cit., pp. 188 sgg.

¹¹⁷ ASTs, Fondo Attilio Gentile, b. IV, fasc. 853, *La politica dei luogotenenti imperiali a Trieste* cit.

tentativi più numerosi di proiettare film che esaltavano luoghi o persone d'Italia, di fronte ad autorità censorie che, alla fine, risolvevano i contenziosi con leggere sanzioni o patteggiamenti.

Ma qual era il ruolo di questo 'irredentismo di guerra' che trasudava dall'operato degli impresari cinematografici filoitaliani? E qual era il comportamento che la luogotenenza dovette adottare per farvi fronte senza urtare i precari equilibri tra le potenze alleate? Lo possiamo comprendere dalle stesse parole del luogotenente Fries-Skene, in un rapporto segreto dattiloscritto (fonte di cui esistevano pochissime copie), reso pubblico sul «Piccolo della Sera» nel 1926, scritto nel novembre del 1916 e intitolato *Die politische Verwaltung des Küstenlander in eineinhalb Kriegsjahren*, indirizzato al Governo austriaco.¹¹⁸ Il punto di vista adottato, austriaco e ufficiale, presenta l'insolita complessità di problemi che l'amministrazione locale dovette affrontare negli anni di guerra in una zona di confine: accanto alla necessità di tutelare gli interessi dello Stato emergeva, infatti, anche quella di incoraggiare la popolazione duramente provata, «con occhio vigile ma senza la coazione di forme restrittive».¹¹⁹ Sono informazioni che il luogotenente raccolse giorno per giorno nel primo anno e mezzo di guerra, sotto l'impressione immediata degli avvenimenti, ai quali facevano da sfondo le inadeguate misure sia economiche che politiche dello Stato, per riguardo «al nostro creduto alleato», le sole che avrebbero potuto debellare invece l'irredentismo, strettamente legato ai circoli parlamentari e governativi italiani. E confessa che l'autorità locale «era limitata ad atti di difesa occasionali in singoli casi manifesti, e perciò poco efficaci, appunto in quel campo sul quale avrebbe dovuto estrinsecare la sua più importante azione. Ripetutamente e soprattutto negli anni avanti la guerra essa aveva richiamato l'attenzione su tali apparizioni preoccupanti e si vide sempre condannata a una penosa inazione, mentre l'irredentismo alzava il capo più che mai».¹²⁰ L'irredentismo, dunque, si era tutt'altro che indebolito sia a ridosso del conflitto che nel primo anno di guerra, grazie soprattutto ad «un'amministrazione comunale, che sapeva esercitare in modo perfetto in direzione ostile allo Stato, la grande influenza che le derivava dal suo numeroso personale, dai suoi stabilimenti economici e dalle forniture che vi erano congiunte e da una politica edilizia ispirata a una politica partigiana».¹²¹ Il sistema scolastico, la redazione del «Piccolo» e gli sconfinamenti, aperti o segreti, erano tutte forze «ben organizzate e concordi» di fronte, invece, ai «mezzi insufficienti dei patrioti austriaci». Questa tensione crebbe all'inizio del conflitto, quando «gli sforzi dei circoli irredentisti di seminare malcontento e irrequietudini nella popolazione apparvero erano sempre più manifesti. Le dimostrazioni che ebbero luogo a Trieste dal 20 al 22 aprile 1915 [i moti del pane descritti da Silvio Benco: *NdA*] e nei giorni

¹¹⁸ Ovviamente reso pubblico solo nel dopoguerra. ASTs, Fondo Gentile, b. IV, fasc. 857, «Il Piccolo della Sera», 2 febbraio 1926. L'articolo riporta solo alcune parti delle 158 pagine originali.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

successivi in alcune altre città del Litorale, derivavano indubbiamente da tali agitazioni; già in anticipo alcuni giornali del Regno avevano dato ragguaglio degli avvenimenti su accennati».¹²² Il progressivo peggioramento delle relazioni in maggio tra Austria e Italia ebbe come conseguenza anche l'esodo dei regnicoli dimoranti a Trieste (circa 35.000 dei 50.000 residenti), a cui si aggiunse un numero considerevole di «sudditi austriaci atti alle armi di sentimenti irredentisti che colle astuzie più svariate, travestimenti e passaporti falsi, e per lo più coi piroscafi italiani che ancora transitavano, cercavano di raggiungere l'Italia, aiutati dal console generale d'Italia a Trieste, il cui ufficio era centro di ogni spionaggio e di ogni manovra ostile all'Austria».¹²³ Anche una parte della popolazione residente a Trieste si riversò all'interno della monarchia nei giorni precedenti alla dichiarazione di guerra. Durante il 23 maggio si ebbero grandi dimostrazioni patriottiche davanti il Consolato d'Italia, che degenerarono nelle devastazioni alla sede del «Piccolo» e di alcuni ritrovi del partito irredentista. Gli eventi successivi, descritti dal Luogotenente, come il temuto sbarco degli Alleati via mare, imposero una serie di provvedimenti repressivi, già ben noti.¹²⁴ Giuliano Gaeta precisa che, per poter trattare con l'Italia, tra il 1914 e il 1915 l'Austria chiudeva gli occhi su tante cose: sugli irredentisti che varcavano il confine, sugli importatori di giornali del Regno e, si può tanto più ipotizzare allora, sui film che avevano odore di italianità.¹²⁵

A quel punto perché la Luogotenenza continuò a funzionare? Sostanzialmente, spiegava il luogotenente, per mantenere la calma e l'ordine e per tutelare importanti interessi politici; rimasero in città anche gli impiegati del Presidio luogotenenziale e le loro funzioni, gli organi della polizia di Stato, l'I.r. Consiglierato di Luogotenenza quale capo dell'autorità politica di prima istanza e i singoli funzionari del Governo marittimo e delle direzioni di Finanza e delle Poste, che continuarono a gestire gli affari (pur in misura limitata), mentre la maggior parte delle altre autorità, in previsione di un eventuale attacco italiano dal mare, furono trasferite a Postumia, Volosca (Abbazia), Lubiana e Graz; il capitanato distrettuale di Gradisca e Monfalcone, e una parte dei funzionari del capitanato di Gorizia, rimasero in città fino alla sua caduta in mano italiana e all'evacuazione nell'agosto del 1916.¹²⁶

Si capisce, in conclusione, perché la Luogotenenza si era vista limitare il suo potere contrattuale nei confronti della popolazione, verso la quale doveva tenere un atteggiamento fermo ma attento a non innescare la miccia di latenti insofferenze, di cui doveva comunque rispondere al

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid. Proprio sul ruolo del console generale d'Italia il barone Nicola Squitti di Palermiti a Guarna, che a Filadelfia si era adoperato per gli italiani in America, si veda Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica* cit., pp. 194 sgg.

¹²⁴ La paralisi di tutte le attività ostili allo Stato, il licenziamento dei sudditi italiani dagli uffici, gli internamenti e i confinamenti, la leva accelerata di tutti i cittadini austriaci: Almerigo Apollonio, *La "Belle Époque"* cit, II, p. 629 sgg.

¹²⁵ Giuliano Gaeta, *Trieste durante la guerra mondiale* cit, p. 69.

¹²⁶ ASTs, Fondo Attilio Gentile, b. IV, fasc. 853, «Il Piccolo della Sera di Trieste» cit. Lo stesso capo di polizia Manussi per motivi di sicurezza pernottava a Sesana, a pochi chilometri da Trieste: Lucio Fabi, *Trieste 1914-1918* cit., p. 36-38.

governo e di cui non poteva prevedere gli sviluppi. E' quanto emerge, ancora, dagli atti presidiali della Luogotenenza: in una minuta per la copia di un rapporto da inviare al Ministro degli interni di Vienna, datata 4 dicembre 1914, il Capitano Distrettuale di Gorizia solleva la questione del trattamento indulgente («nachsichtig») riservato agli irredentisti, «giustificato in considerazione della attuale situazione politica internazionale, che avrebbe potuto portare ad effetti negativi, perché questi circoli potrebbero venire indotti, a causa dell'atteggiamento passivo delle autorità, a passare ad atti più provocatori e sovversivi, convinti che le autorità abbiano le mani legate. Le autorità locali si trovano in difficoltà proprio per aver dimenticato i propri doveri. E, soprattutto, è troppo difficile stabilire per ogni singolo caso il limite di tolleranza consentito» (TdA).¹²⁷

E di ciò non ci si deve stupire perché, come scrisse Silvio Benco, l'atteggiamento poliziesco austriaco non era tanto ferreo e severo, quanto seduttivo, volto a favorire le attività economiche emporiali e industriali di cui il regno austriaco necessitava.¹²⁸

2.1 Vittorio Furlani e la Universalfilm in Piazza della Borsa

Dopo tale quadro storico si possono introdurre le figure imprenditoriali cinematografiche più rappresentative, la cui attività viene ripercorsa, soprattutto, attraverso i documenti archivistici. Il numero esatto non è quantificabile, ma, in base alla *Tav. n. 4*, non erano pochi. Tra essi figurano Vittorio e Gaetano Furlani.¹²⁹ Operanti in Piazza della Borsa n. 7 (*Tavv. 1 e 2, lett. R.*) al secondo piano, edificio nel quale si trovavano, come vedremo, anche gli uffici della Ditta di vini e liquori dell'imprenditore Attilio Depaul, ben noto alla Polizia, conducevano un'agenzia di noleggio, la «Universalfilm», che «oltre a possedere il monopolio per tutti i paesi italiani dell'Austria-Ungheria della ormai celebre casa Gloria di Torino, si assicurò pure l'esclusività della migliore produzione della rinomata casa Gaumont di Parigi».¹³⁰ La *Guida* riporta che Gaetano Furlani era il proprietario della Universalfilm, «Ufficio di noleggio pellicole cinematografiche» e gestiva anche il vicino

¹²⁷ La firma è del conte Heinrich Attems, barone di Heiligenkreuz, Capitano Distrettuale di Gorizia: ASTs, LGT AP, b. 388, fasc. 9b, 1914. Ringrazio il dr. Paolo Marz per il suo aiuto nella traduzione italiana di tale documento manoscritto.

¹²⁸ Silvio Benco, *La politica dei luogotenenti imperiali a Trieste*, in «Problemi d'Italia», 2 (1925), n. 9, pp. 679-685. Cfr. Anche Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica* cit., p. 55.

¹²⁹ Come sopracitato Kajetan Furlani risulta registrato tra i noleggiatori presenti a Trieste nel gennaio del 1914, anno in cui la Luogotenenza, per motivi di sicurezza, dispose una revisione di tutti i depositi di pellicole esistenti in città: ASTs, LGT CL, b. 3605, fasc. 443, 1914.

¹³⁰ Manifesto conservato presso il CMTTs, Scatt. D/3 1915,1916,1917,1918 *Avvisi, Programmi, Giornali, Manifesti*. Ecco l'elenco completo dei film in programmazione presso Furlani: della Casa Gloria *Il treno degli spettri, Florette e Patapon, Anima perversa, Fra ruggiti di belve, Sonnambulismo*; della casa Gaumont: *Birichino di Parigi, Fantômas, I morti parlano, Tosca* (a colori), *Amleto, L'angelo della casa, Sogni veneziani, L'agonia di Bisanzio* (a colori). Spettacole serie speciali: *Ma l'amor mio non muore* (Lyda Borelli), *Ultimi giorni di Pompei, Nerone, Cuore* (tratto da De Amicis).

cinematografo, il Teatro Cine in via Mercato Vecchio 1 (Tavv. 1 e 2, *lettere T., U., n 22*). Dal 1912 gli impianti di Léon Gaumont venivano venduti in via Rossini 2 da Ottavio Ticolin (Tavv. 1 e 2, *lett. AA.*).¹³¹

Le fonti del gennaio del 1914 fanno riferimento ad una denuncia anonima, addebitata a Vittorio Furlani dal Commissariato distrettuale di Polizia, poiché nella sua abitazione, di Piazza della Borsa n. 7, teneva un deposito di film con annesso laboratorio, dove «si fanno lavorazioni servendosi di materiale infiammabile con grande pericolo di incendio. Oltretutto il quantitativo di pellicole supera i 100 Kg» (limite consentito dalla normativa prescritta).¹³² Data la sospetta ubicazione del laboratorio è comprensibile che il suo deposito venisse tenuto sotto controllo dalla polizia. Vittorio Furlani (di cui non si conosce la relazione di parentela con Gaetano) era l'operatore addetto alla lavorazione delle pellicole, professione che esercitava oltre a quella di «professore della civica scuola reale superiore dell'Acquedotto e nelle scuole serali di commercio della Lega degli impiegati civili». ¹³³ Era uno degli artisti del cenacolo letterario costituitosi al Caffè Milano, che fu tra quelli devastati la notte della dichiarazione di guerra dell'Italia, frequentato anche da Umberto Saba e Virgilio Giotti.¹³⁴ Che la sua condotta fosse stata pregiudizievole al mantenimento della sua attività lo dimostra il fatto che fu compagno di Carlo De Dolcetti nei campi di internamento austriaci: arrestato il 29 maggio del 1915 fu deportato a Hainborg, Mittergrabern e Göllersdorf.¹³⁵ Nemmeno in seguito disertò il suo credo, in quanto nel 1945 fece parte della Commissione d'epurazione istituita dal G.M.A. nella zona A della Venezia Giulia, come membro del Consiglio di Disciplina per gli insegnanti medi; fu esponente, inoltre, del partito repubblicano e

¹³¹ *Guida generale* cit., 1912, *ad vocem*.

¹³² ASTs, *Verkehr mit Zelluloid*, Ordinanza 15 luglio 1908 dei Ministeri del Commercio, degli Interni, delle Finanze, delle Ferrovie, dei Lavori Pubblici e della Difesa del Paese, d'intesa con il Ministero della Guerra, B.L.I. (*Bollettino delle Leggi dell'Impero*), n. 163, *concernente il trattamento della celluloidi, dei prodotti e degli scarti di celluloidi*, fasc. 5, pp. 92-93. Da un sopralluogo del comando dei vigili del fuoco, seguito alla nota del Commissario distrettuale di polizia, si rilevò che Vittorio Furlani (noleggio film) «occupa col suo esercizio una stanza e un camerino della sua abitazione al II piano di Piazza della Borsa 7. Nella stanza adibita ad uso scrittoio, trovasi pure un tavolino per la riparazione dei film, sopra scansie di legno sono custoditi, entro scatole di latta, i nastri di celluloidi per un peso superiore a 100 kg». Dato il pericolo di incendio venne chiesto un sopralluogo della Commissione per la sicurezza: in ASTs, LGT CL, b. 3605, fasc. 443, 6 febbraio 1914. Le stesse informazioni sono contenute negli atti del Magistrato Civico, dove però il deposito di film risulta al terzo, invece che al secondo piano: AGCTs, Mag. Civ., Sez. I, prot. corr. n. 255/1914, carta 1, 21 gennaio 1914.

¹³³ *Guida generale* cit., 1910: «“Universal-Film” (Ufficio di noleggio pellicole cinematografiche, gerente Furlani Gaetano, p. Borsa 7, II p.), vedi “Teatro Cine”, di cui era gerente, in via Mercato Vecchio 1. Nella *Guida generale* cit. del 1915, alla voce «Furlani» compare anche Furlani Germano, negoziante, via Madonna del Mare, anche attore nella compagnia Emanuel. *Guida generale* cit., 1910: «Vittorio Furlani, prof. Civica scuola reale superiore dell'Acquedotto, docente scuole serali di commercio della Lega degli impiegati civili». Il fondo *Kriegsüberwachungsamt* conservato presso lo Staatsarchiv di Vienna, riporta che Vittorio Furlani venne liberato nel 1917: ÖSAW, *Kriegsarchiv*, Bücher, 7, INDEX A-K (1916-1917), «Furlani Viktor, Freilassung».

¹³⁴ Vittorio Furlani, *Brigate e cenacoli triestini*, in «Nuova Antologia», 1866 (1956), pp. 197-210: 203-206.

¹³⁵ Ettore Kers (italianizzato Chersi, presidente dell'associazione degli ex perseguitati politici), *I deportati della Venezia Giulia nella Guerra di Liberazione*, Milano, Casa Editrice R. Caddeo, 1923, p. 355.

direttore di «La Voce Libera», quotidiano triestino del Comitato di liberazione nazionale della Venezia Giulia pubblicato tra il luglio del 1945 e il settembre del 1947.¹³⁶

2.2 Un irredentismo cinematografico? Gli impresari Hermannstorfer, Depaul, Tavolato, Quarantotto e Bernardino

Non è senza sospetto la condivisione con i Furlani dello stesso edificio di Piazza della Borsa n. 7 anche della ditta di vini e liquori di Attilio Depaul, il cui ufficio era sito al primo piano, come non lo è la sua vicinanza alla sede dell'Associazione Giovanile Triestina, al n. 9, che aveva destato sicuramente sospetti presso la Polizia, visto che ne dispose la chiusura nel 1914.¹³⁷

Un documento della Direzione di Polizia e indirizzato alla Luogotenenza, datato 30 marzo 1915, intitolato «Hermanstorfer Theodor Kinobetrieb», risulta decisivo nella comprensione delle dinamiche sottese al braccio di ferro tra polizia e cinematografisti (ovvero i gestori e i distributori/noleggiatori), proprio nei mesi della neutralità italiana, quando c'era ancora margine di manovra per l'ultima generazione, per quanto 'sbiadita', di irredentisti rimasti a Trieste. Con un decreto della Polizia del 13 dicembre 1914, in base all'indagine condotta sulla proprietà della licenza cinematografica di Theodor Hermannstorfer, comproprietario e direttore del *Theater-Kino-Variété* Fenice, tanto il teatro quanto il cinematografo erano stati dati da lui in locazione ad Attilio Depaul nel novembre precedente.¹³⁸ Ancora prima il teatro con annesso cinematografo, secondo il verbale del funzionario di polizia, era stato affittato a quattro persone, precisamente agli impresari associati Josef Caris, Josef Fulignot, Johann Rebez e Nikolaus Quarantotto, ma tale rapporto contrattuale venne poi sciolto, dato che Hermannstorfer voleva aumentare il canone d'affitto e gli interessi da 42.000 a 50.000 corone, regime che gli affittuari non avevano accettato. Mentre, secondo il contratto concluso con Depaul, depositato presso la cancelleria dell'avvocato dr. Tureck, era stato stabilito, con validità temporale di dieci anni, un patto d'affitto per un totale di 54.000 corone («wurde eine Pachtdauer für 10 Jahren und ein jährlicher Pachtzins von 50.000 kronen nebst 8% Zinskreuzer, zusammen 54.000 kronen, festgesetzt»): cifra impressionante per quei tempi. Depaul poteva contare, dunque, su un grosso capitale, garantito dalla sua ditta divini e liquori. E si menziona nel documento anche un certo Tavolato (ovvero Umberto Tavolato, membro della

¹³⁶ Roberto Spazzali, *Epurazione di frontiera 1945-48. Le ambigue sanzioni contro il fascismo nella Venezia Giulia*, Gorizia, LEG 2000, p. 110.

¹³⁷ «Depaul Attilio, p. Borsa 4, vini da dessert e liquori, proprie specialità Crema Marsala, Depaul Elisir, Elisir Rabarbaro. Ufficio e salone permanente d'esposizione in Piazza Borsa 7, Stabilimento Muggia» *Guida generale* cit., 1910, *ad vocem*. «Attilio Depaul, procuratore Marcello Depaul, vini da dessert, liquori e sciroppi. Proprie specialità: Crema-marsala, vermouth, riva Pescatori 6, deposito transito in Muggia»: *Guida generale* cit., 1914 e 1915.

¹³⁸ ASTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 197, III-122b POL, Teatro Fenice. 30 marzo 1915. La scrittura esatta è «Hermannstorfer» e così la si manterrà nel corso del testo. Sbagliata, dunque, è anche la dicitura riportata sulla targa esistente nell'attuale galleria Fenice, allo stesso numero civico dell'omonimo ex-teatro, allora in via Stadion 6 (ora via Battisti: *Tav.1 e 2, n.3*).

direzione artistica del Rossetti) il quale fungeva da «*Theaterdirektor*» del teatro Fenice con una paga annuale di 5000 corone. Hermannstorfer si dichiarava solo compartecipe all'impresa ed esercitava il ruolo di segretario.¹³⁹

Pare che la Polizia avesse addebitato a Hermannstorfer la responsabilità di aver appaltato il cinema ad Attilio Depaul; e gli altri documenti ne chiariscono il motivo. Attilio Depaul era noto, oltre che per la sua crema-marsala esportata in tutta Italia,¹⁴⁰ anche come proprietario di un caffè-bar in Corso, il «Vermouth di Torino», dove negli anni 1902-1904 il Comitato segreto dell'irredentista Lega dei giovani (poi «La giovane Trieste» e «Associazione giovanile triestina») lo utilizzava come deposito di materiale dinamitardo.¹⁴¹ Il bar si trovava vicino a Piazza della Borsa 7 (sede anche di Furlani), dove Attilio Depaul aveva l'ufficio amministrativo della sua ditta di vini e liquori. In quanto alla sua condotta politica viene qualificato dalla polizia come «ein notorischer Irredentist» (espressione sottolineata sul documento).¹⁴² E' evidente che la Direzione di polizia non aveva dimenticato quanto accaduto tra il 1909 e il 1910 e il relativo processo per una tentata congiura da parte di alcuni membri dell'Associazione giovanile triestina, di cui facevano parte, Attilio Depaul e il fratello Marcello, ex presidente dell'Associazione e procuratore della ditta familiare, insieme a Nicolò Quarantotto e Ruggero Bernardino. Marcello Depaul, in base alle indagini della polizia, era «pregiudicato per delitti politici, è fuggito in Italia sottraendosi ai suoi doveri militari e invia regolarmente ad Attilio «bestimmten Films».¹⁴³ Questo ultimo fatto tuttavia non era dimostrato, perché, in una nota a penna, si mette in dubbio la provenienza di tali film, visto che Attilio Depaul si riforniva dai noleggiatori Anmahian e Laurencich.¹⁴⁴ La polizia, tuttavia, contestò ogni ulteriore locazione dell'azienda cinematografica e, visto il comportamento di Attilio Depaul considerato «indegno», propose che la licenza cinematografica di Theodor Hermannstorfer non venisse più prorogata, per non concedergli ulteriori benefici di tale fonte di guadagno che «risulta ben florido per il teatro Fenice già da un po' di tempo, proprio nella spiacevole attuale situazione economica».¹⁴⁵

¹³⁹ ASTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 197, 30 marzo 1915 (TdA.) Hermannstorfer chiede il permesso di dare rappresentazioni cinematografiche dal 16 marzo con l'impresa Giuseppe Caris, Fulignot e Rebez: *ivi*, 15 febbraio 1910.

¹⁴⁰ La stampa riporta che nelle occasioni festive, come Natale e Pasqua, al teatro Fenice veniva distribuita una bottiglia di crema-marsala ogni trenta spettatori. «Teatro Fenice, Oggi domani e mercoledì verrà estratta a sorte ogni 30 frequentatori una bottiglia di Crema Marsala Depaul»: «Il Piccolo», 29 marzo 1915.

¹⁴¹ Raccontato dal fratello Marcello Depaul, *Autobiografia*, p. 157, digitalizzata da Federica Depaul, Roma, febbraio 2012. L'autobiografia è stata scritta nel maggio 1916: consultabile sul sito: www.yumpu.com/it/document/view/14960713/autobiografia-di-marcello-depaul-digitalizzata-da-depaulitsul.

¹⁴² ASTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 197; *Guida generale* cit., 1915: «Teatro Fenice, appaltatore Attilio Depaul, proprietari L. Hermannstorfer Lod. Eredi, via Stadion 6». Il magazzino della ditta si trovava in Riva Pescatori 6 e l'abitazione in Piazza della Borsa n. 4.

¹⁴³ ASTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 197.

¹⁴⁴ *Ivi*, 23 dicembre 1914.

¹⁴⁵ *Ibid.*

E' opportuno approfondire tale complessa vicenda, radicata in una rete ben organizzata. Il 23 dicembre 1914 Theodor Hermannstorfer era stato citato a comparire avanti all'ufficiale del commissariato di Polizia, per aver appaltato la licenza cinematografica a Depaul. Egli si difese affermando che erano stati gli eredi del defunto padre «Ludovico Hermannstorfer» [sic] ad aver affittato il teatro all'indagato «col quale io resto nelle stesse mansioni che coprivo con i miei fratelli» (*Foto n. 5*).¹⁴⁶ Gli atti della Direzione di Polizia conservano una busta contenente i giornali censurati, in cui il nome di Ludovico Hermannstorfer, che aveva contatti commerciali con Vienna, compare quale proprietario dello stabilimento tipografico in via Giotto 6, dove si stampavano vari giornali come il mensile in lingua tedesca «Fahrend Volk», il «Brioni Insel Zeitung», il «World War One» (in lingua inglese) e *La guerra mondiale*, periodico che, oltre ad illustrare le vicende belliche, si proponeva di descrivere la vita vissuta nei lager e di divulgare quelle parti di giornali che in Germania e in Austria venivano censurate dalle autorità. Fu ovviamente sequestrato.¹⁴⁷

Che Theodor Hermannstorfer, uno dei figli di Ludovico, fosse prima di tutto uomo d'affari, lo sappiamo anche perché era un ex funzionario presso la Banca Union e, come tale, aveva probabilmente capitalizzato i suoi guadagni, che gli permisero di coprire le ingenti spese di un teatro che, per capienza, era secondo solo al Politeama Rossetti in quegli anni di guerra.¹⁴⁸ In agosto chiese, inoltre, al Consiglierato della Luogotenenza «la licenza per l'esercizio industriale di caffè-restaurant-buffet al Teatro Fenice e Sala, per la somministrazione di cibi freddi, vino, birra, vini fini e liquori, caffè, the, cioccolate e altre bevande calde. Il buffet già esistente, adibito a fumatoio del Teatro, è condotto dal signor Basilio D'Agnolo, al quale era stata tolta la licenza di recente perché cittadino italiano. Non si tratta di concorrenza ad altri esercizi consimili, perché il buffet verrebbe aperto solo nelle ore serali e a teatro aperto, a uso esclusivo degli spettatori, mentre di giorno rimarrebbe chiuso.¹⁴⁹ La licenza verrà concessa, nonostante la contraddizione con quanto previsto dal par. 6 dell'*Ordinanza* sui cinematografi del 1912, che vietava l'esercizio cinematografico «in congiunzione coll'industria di osteria e della vendita di bevande al minuto».¹⁵⁰ La stessa istanza, ad esempio, presentata a Parenzo dal proprietario cinematografico Michele

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ ASTs, LGT AP, b. 400, fasc. 7 e, 1915. Ludovico Hermannstorfer aveva chiesto nel dicembre del 1913 di poter spedire il «Fahrend Volk», la cui direzione e amministrazione aveva sede a Vienna, agli abbonati di Trieste. Il «Brioni Insel Zeitung», stampato prima a Pola, aveva suscitato sospetti per il fatto che uscisse anche a Trieste. Il «World War One», edito da Doctor Hans Huber, usciva anche con il titolo «Authentic Information about the World's War 1914» passò per la censura nel dicembre 1914.

¹⁴⁸ *Guida generale* cit., 1897, *ad vocem*.

¹⁴⁹ Theodor Hermannstorfer, foglio d'identità del 1915: nato nel 1868, figlio di Ludovico, cittadinanza austriaca, coniugato con Anna nata Mohovich, abitante via Stadion 6, titolare del teatro e del buffet.: ASTs, LGT CL, b. 3630, fasc. 1478, 26 agosto 1915

¹⁵⁰ Ibid. Il 18 settembre 1912 fu emanato il «Verordnung» (Ordinanza) del Ministero degli interni n. 191 cit., che entrò in vigore il primo gennaio 1913: cap. I, par. 1.2.

Cuzzi nel giugno 1913, era stata invece respinta, di riprova delle soggettive interpretazioni della normativa ministeriale dettate da evidenti motivi politici.¹⁵¹

Nonostante il contratto d'appalto del cinematografo a Depaul, Hermannstorfer continuò la sua attività nel 1915. Attilio e il fratello Marcello erano operosi partecipanti della più attiva corporazione della coda irredentistica nel biennio 1914-1915, cioè la già citata Associazione giovanile triestina, tra le cui fila ritroviamo i nomi degli imprenditori più importanti dell'industria cinematografica-teatrale triestina, ovvero i noleggiatori associati Nicolò Quarantotto e Ruggero Bernardino, nonché il già citato impresario teatrale Umberto Tavalato.¹⁵² I legami di parentela di questi personaggi con gli altri componenti dell'Associazione costituiscono la premessa per le ulteriori conferme della loro tendenziosa attività professionale. Nicolò Quarantotto, figlio di Antonio Quarantotto e Maria Tavalato, più volte arrestato per «dimostrazioni antiaustriache», era stato in passato direttamente coinvolto con il socio Ruggero Bernardino anche nell'occultamento delle bombe trovate nel 1904 alla Ginnastica triestina;¹⁵³ ed Edvige Rascovich era la moglie di Ruggero Bernardino.¹⁵⁴

È necessario incrociare le vicende delle famiglie dei Bernardino, dei Rascovich e dei Tavalato per capire quanto tutte queste tipologie di relazioni (familiari, professionali, artistiche, abitative, politiche) costituissero un aggrovigliato sistema che conferiva sicurezza e potere a questi 'clan' politico-professionali di matrice irredentista, istituiti proprio, a mio avviso, come strategia di resilienza contro le forze governative.

Ruggero Bernardino era figlio di Lorenzo Bernardino. Quest'ultimo fu uno degli irredentisti che avevano fondato nel 1880 il Circolo Garibaldi pro Italia irredenta, con lo scopo di combattere l'Austria.¹⁵⁵ Era fratello di Almira Bernardino, moglie di Guido Slataper, il fratello del celebre scrittore e come lui volontario nella Grande guerra, ma sopravvissuto, nonostante venisse fatto prigioniero il 15 luglio 1916 sul Monte Santo, conquistato la sera prima, unico ufficiale del suo

¹⁵¹ Si veda cap I., par. 7.1

¹⁵² ASTs, TP AP, b. 4371, f 462, atti del processo penale del 1909-1910: «Angelini De Gius. Maglio, Apollonio Virg., Apollonio Dante, Accerboni Carlo, Bernardino Lorenzo, Bernardino Ruggero, Bemporat Alfieri, Bemporat Manlio, Banelli Carlo e Carlo Jr, Cusin Cesare, Carlini Carlo (Caffè Municipio), Carniel Vittorio e Nino, De Dolcetti Carlo, Depaul Attilio, Forti Giorgio, Flumiani Ugo (Caffè Secession), Gioppo Giuseppe, Liebermann Gius., Mauro Bruno e Romano, Morpurgo Enrico, Mauroner Crist., Ongaro Erminio Carlo, Umb. e Fed, Orlandini Orlando, Petronio dott. Antonio, Poli Carlo, Quarantotto Nicolò, dott Ugo e Silvio, Rascovich Amilcare e Alfieri, Sandrinelli Gius (magistrato), Giusto e Giovanni, Steinbach Guido, Sillani Gius. e Ant., Spadoni dott Ernesto, Servadei Aless., Scrosoppi Pino (presso Giulio Pollak), Slocovich dott. Ferr. (presso avv. Cuzzi), Tedeschi Umb., Vitt. e Mario, Tavalato Umberto (p. Borsa 2), Trampus Gius., Viezzoli Vitt. (Assicurazioni Generali), Vidacovich dott Nicol. (presso avv Venezian), Weiss Gius e Adolfo, Zampieri Piero».

¹⁵³ ASTs, DP AR, b. 384, fasc. 2559, 1915. *Quarantotto Nicolò*.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Luca Manenti, *Massoneria e irredentismo. Geografia dell'associazionismo patriottico in Italia tra Otto e Novecento*, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, 2015. cit, p.39 sgg.

battaglione.¹⁵⁶ Lorenzo e Guido collaboravano nella gestione delle varie attività (commercializzazione di prodotti petroliferi e agenzia AGIP). Almira Bernardino Slataper era figlia di una Rascovich, famiglia di forti tendenze liberali-inazionali, mentre Edvige Rascovich, già sopracitata, era la moglie di Ruggero Bernardino.¹⁵⁷ Tra i figli dell'ex volontario garibaldino Edgardo Rascovich (nella campagna del 1859),¹⁵⁸ Alfieri e Amilcare erano membri dell'Associazione Giovanile Triestina.¹⁵⁹ Il secondo dei due condivise con Nicolò Quarantotto l'arresto e la deportazione nei campi di internamento austriaci nell'estate del 1915, mentre Lorenzo Bernardino riuscì a fuggire in Italia.¹⁶⁰

Tra i componenti dell'Associazione figurava anche l'impresario sopracitato Umberto Tavolato, abitante (guarda caso) in Piazza della Borsa 2, che insieme a Mario Tavolato, proprietario del negozio di stoffe in Piazza Goldoni, condivideva, oltre all'impresa al Rossetti, anche la passione filoitaliana.¹⁶¹ Su tale ipotesi converge la notizia, riportata sul «Lavoratore» del 6 giugno 1915 che, sull'onda degli atti vandalici anti-italiani successivi al 24 maggio, vi fu un incendio nella ditta di Pietro Tavolato, successore di Mario.¹⁶² Un Tavolato Luigi, inoltre, perito giudiziario in vini e liquori in via Fontana 10, ¹⁶³ era proprietario nel 1907 del cinematografo Marconi (chiuso, però, dopo tre anni), ¹⁶⁴ tra via Rossini e via S. Lazzaro, adiacente a Piazza Goldoni, punto di incrocio delle tre aree (*Tav. I*).

Gli atti processuali del processo penale 1909-1910 (per crimini ex artt. 65 e 67 C.P.) contro Marcello Depaul, Ruggero Bernardino, Nicolò Quarantotto e Bruno Ferluga, ci aiutano a chiarire

¹⁵⁶ Ringrazio Aurelio Slataper, nipote di Lorenzo Bernardino e di Guido Slataper, fonte preziosa per le informazioni, di seguito riportate, che generosamente mi ha rilasciato sulla propria famiglia.

¹⁵⁷ In famiglia i Rascovich erano considerati dei dalmati dal carattere ben deciso a poco incline a compromessi: come riferito da Guido Slataper.

¹⁵⁸ Su Edgardo Rascovich cfr. Edoardo de Funajoli, *Edoardo Rascovich e l'irredentismo triestino*, in «Rivista mensile città di Trieste», X, nn. 11-12, 1959, pp. 17-22.

¹⁵⁹ Giuseppe Del Bianco, *La guerra e il Friuli. Irredentismo, neutralità, intervento*, I, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1937, p. 341. Edgardo Rascovich, morto nel 1914, era stato esponente dell'ala più radicale del movimento irredentista: cfr. Attilio Tamaro, *Storia di Trieste*, II, Bologna, Atesa, 1992, pp. 426, 456 e 458.

¹⁶⁰ Quarantotto Niccolò, nato nel 1875, negoziante, arrestato il 12.6.1915, deportato a Ezersdorf, Göllersdorf; Rascovich Amilcare, nato nel 1875, negoziante, arrestato il 2.8.1915, deportato a Mittergrabern, Göllersdorf: lo riferisce Ettore Kers, *I deportati della Venezia Giulia* cit., p. 364.

¹⁶¹ Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., p. 101. Secondo la *Guida* generale del 1915 era «impiegato» e abitante (ancora una volta!) in Piazza della Borsa 2.

¹⁶² Tavolato Pietro, succ., risulta proprietario del negozio di manifatture, piazza Goldoni; esisteva anche una Tavolato Clorinda, via Pozzo del mare 1, salone di moda e confezioni: *Guida generale* cit., 1915 *ad vocem*. In una *réclame* di una locandina teatrale del 1916 si legge: Nuovo negozio/Manifatture/della Ditta/Succ. Pietro Tavolato/in Piazza Carlo Goldoni 1/Edificio del Piccolo: CMTTs, *Réclame* contenuta nella locandina del film *I Miserabili*, Eden, 5-10 maggio 1914.

¹⁶³ *Guida generale* cit., 1915, *ad vocem*.

¹⁶⁴ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste dalle origini ai giorni nostri*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, rel. Alberto Farassino, a.a. 1979-80, p. 64 (Università di Trieste, Archivio tesi).

meglio quale fosse l'*humus* politico in cui avevano militato pochissimi anni prima tutti questi personaggi.¹⁶⁵

Marcello Depaul, procuratore della ditta di vini e liquori del fratello Attilio, era noto alla magistratura per le sue idee ultrairredentiste e per essere stato condannato all'epoca del processo delle bombe trovate nascoste all'ex Società Ginnastica Triestina.¹⁶⁶ Figura finora mai studiata, ebbe invece un ruolo importante, in quanto aveva ricoperto cariche di punta negli ambienti irredentisti triestini. Era stato, infatti, presidente della società «La Giovane Trieste», in seguito ridenominata «Associazione Giovanile Triestina», la cui dirigenza venne affidata a Remigio Tamaro fino al 1914.¹⁶⁷ Bruno Ferluga svolgeva le funzioni di segretario. La società, che affiancava l'operato di quelle più marcatamente massoniche come il Circolo Garibaldi o la Società delle Alpi Giulie, si proponeva, tra gli scopi sovversivi, di formare in corpo di volontari nel Regno.¹⁶⁸ Il nonno paterno di Marcello ed Attilio, ovvero Giovanni Depaul, uno dei capi dell'irredentismo di prima generazione, era stato un famoso «scultore accademico e maestro della scuola industriale di Stato in via Barriera Vecchia 23»;¹⁶⁹ viene ricordato dal nipote Marcello nella sua *Autobiografia* come «il miglior scultore di Trieste e insegnava quale professore di scultura presso il locale istituto industriale fino al 1908. Mio padre, pure Giovanni, era figlio di Carolina Vosca»,¹⁷⁰ che abitava in via Acquedotto 35, sopra il *Theater-Kino-Variété* Eden.¹⁷¹

Molti dei giovani irredentisti avevano abbracciato il nuovo indirizzo nazionalista (allineato a Enrico Corradini, Piero Foscari, Luigi Federzoni, Francesco Coppola ed altri), ma non sempre i loro idealistici interessi convergevano con quelli economici della classe politica liberal-nazionale al governo cittadino. Lo stesso Marcello Depaul ricorda amaramente nella sua *Autobiografia* che, in

¹⁶⁵ ASTs, TP AP, b.4371, fasc. 462, *Marcello Depaul*. Il Codice Penale austriaco, 27 maggio 1852, prima edizione ufficiale, Milano, I.R. Stamperia 1852, si trova anche in edizione digitalizzata dall'Università degli Studi di Brescia Facoltà di Giurisprudenza, articoli.65 (crimine di perturbazione di pubblica tranquillità) e 67 (crimine di alto tradimento). L'alto tradimento era previsto dagli articoli 58-62 C.P., e riguardavano chi intraprendesse azioni finalizzate a un violento cambiamento della Costituzione dell'Impero, chi tramite opere stampate, iscritti, figure e disegni diffusi avesse cercato di esercitare il disprezzo o l'odio contro la costituzione dell'Impero; vi erano poi i reati di lesa maestà (art. 64), perturbazione di pubblica tranquillità (art. 65), di tumulto (artt. 68-72), di ribellione (artt.73-75): riportato in «Il Lavoratore», 1 luglio 1917. <http://www.antropologiagiuridica.it/cpaustriaco1852.pdf>.

¹⁶⁶ Erano implicati anche Oscar Suban (poi delatore del complotto), Napoleone Cozzi, Giacomo Fumis e Garibaldi Apollonio: *ibid.*

¹⁶⁷ Continuamente sciolta dalle autorità austriache e ridenominata, la «Lega dei Giovani» era nata come «Circolo dei Giovani» nel 1897, poi trasformata in «La Giovane Trieste» nel 1905, dopo lo scioglimento de «La Giovane Trieste» (cambiando la «i» in una «a») e, infine, «Associazione Giovanile Triestina»; l'ultimo suo presidente, Remigio Tamaro, non era massone, a differenza di molti suoi affiliati: Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanticismi* cit., pp. 191-194. Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., pp. 109 sgg e p. 239. e Rino Alessi, *Trieste viva* cit., p. 202..

¹⁶⁸ Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanticismi* cit., p. 194. La loggia massonica Alpi Giulie, presieduta da Felice Venezian, e di cui Teodoro Mayer (futuro direttore del «Piccolo») era stato fiduciario a Roma, contribuiva al perseguimento di quell'obiettivo geografico che il suo stesso nome esprimeva, aveva le sue sedi ufficiali a Udine e a Trieste, dove agiva nella «saletta rossa» della Società Filarmonica (nell'edificio del Teatro Verdi), citata nel corso del cap. I : cfr. Rino Alessi, *Trieste viva* cit., pp. 68-70.

¹⁶⁹ *Guida generale di Trieste, il Goriziano, l'Istria, Fiume e la Dalmazia, 1897, ad vocem.*

¹⁷⁰ Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., pp. 5 e 34.

¹⁷¹ *Guida generale* cit., 1914: «Depaul ved. Carolina, via Acquedotto 35».

occasione del processo del 1909-1910, il partito liberal-nazionale non aveva mosso un dito per aiutarli.¹⁷²

L'Associazione giovanile triestina era nata come «La vita dei giovani» (poi La giovane Trieste) costituitasi nel 1902 presso la sede della Società Operaia Triestina, con la quale intesseva legami attraverso il proprio segretario Bruno Ferluga. Aveva costituito al suo interno un «Comitato segreto» (come annota ancora Marcello Depaul), cui partecipavano esponenti della Lega Nazionale, del giornale «L'Indipendente» e della Lega dei Giovani.¹⁷³ Ne faceva parte anche Carlo Wulz, fotografo e noleggiatore di pellicole in Corso n. 19 (nipote di Antonio Wulz, *Tavv. 1 e 2, lett. BB*). L'associazione aveva inoltre contatti con Milano, Venezia, Cervignano, Gorizia, Pola e Fiume, mentre le relazioni con Romeo Battistig, fiduciario della massoneria triestina a Udine, venivano tenute da Fumis;¹⁷⁴ la massoneria italiana, come hanno dimostrato le recenti ricerche di Luca Manenti, fu la base di soccorso dei triestini e degli istriani esuli nella penisola, il canale di flusso di soldi oltreconfine, il laboratorio per la costruzione del consenso dell'irredentismo. La sede sociale della neonata società aveva la prima sede sociale in via Paduina, di cui custode e riscuotitore era il cinematografista Giuseppe Stancich, «di sicuri e provati sentimenti italiani»,¹⁷⁵ di professione elettrotecnico, che nel 1908 contava al suo attivo parecchie licenze cinematografiche, tra cui quella del cinema Galileo in via Acquedotto 25 (originariamente adibito al Caffè Europa).¹⁷⁶

La città italiana, meta dei patrioti giuliani, era in stretto collegamento con Milano, centro degli irredentisti garibaldini, dove agiva la Federazione Popolare Nazionale Pro Italia Irredenta e

¹⁷² Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., pp. 58-59.

¹⁷³ Anima della propaganda irredentista fra le classi operaie, all'insegna della Società Operaia Triestina, era stato negli anni '60 del XIX secolo Edgardo Rascovich, insieme a Giuseppe Caprin e Carlo Banelli: cfr. Edoardo de Funajoli, *Edoardo Rascovich* cit., p. 21 e Giulio Cesari, *Sessant'anni di vita italiana 1869-1929. Memorie della Società Operaia Triestina*, Trieste, La Società Operaia Triestina 1929, p.50. Marcello Depaul, *Autobiografia*, p. 121. Il comitato di cui parla Depaul è, probabilmente, lo stesso riportato da Veronese, presieduto dallo stesso Depaul e denominato «Comitato d'agitazione pro Italia Irredenta» che cambiò più volte il nome per motivi di sicurezza.: Leone Veronese, *Vicende e figure dell'Irredentismo giuliano*, Trieste, Tipografia triestina, 1938, p. 230.

¹⁷⁴ Tra gli irredentisti più arditi Rino Alessi cita proprio Marcello Depaul: Rino Alessi, *Trieste viva* cit., p. 203. Altri componenti erano Nino Carniel, Ermanno Wethol, Carlo Wulz e, cassiere, Almerico Benco. La Lega Nazionale, invece, nasceva dalla soppressione della società Pro Patria, nel 1890, e diventò in pochi anni l'organizzazione capillare dell'irredentismo. Erano stati dirigenti della Pro Patria Giorgio Piccolo, Attilio Hortis e Felice Venezian, capo indiscusso del liberalismo massonico triestino: cfr. Elio Aphi, Trieste, Roma-Bari, Laterza 2015², p. 65. Fra i ragazzi frequentanti la Società Ginnastica il maestro Fumis faceva propaganda distribuendo inni nazionali e canzoni patriottiche; Ferluga fuggì nel 1903 a Udine per sfuggire agli arresti in seguito ad eventi dimostrativi in occasione delle elezioni amministrative del 1902: Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., pp. 133 e 137. Per la storia dei fotografi Wulz, rimando a Elvio Guagnini e Italo Zannier (a cura di). *La Trieste dei Wulz. Volti di una storia. Fotografia 1860-1890*, Alinari, Firenze 1989, p. 122. Inoltre: Cesare Pagnini, Manlio Cecovini, *I cento anni della Società ginnastica triestina*, Trieste, Arti grafiche Smolars, 1963, pp. 120-121 e Luca Manenti, *Massoneria e irredentismo. Geografia dell'associazionismo patriottico in Italia tra Otto e Novecento*, Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione nel Friuli Venezia Giulia, Trieste 2015, cit., p. 148.

¹⁷⁵ Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., pp. 100 sgg.

¹⁷⁶ ASTTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 113. Per Giuseppe Stancich cfr. Cap. I, par 5.2.

dove nel 1910 si era costituita la sezione locale dell'Associazione Trento e Trieste.¹⁷⁷ Forti erano i contatti anche con Fiume dove, nel 1905 si era costituito, sul modello triestino, il circolo La Giovane Fiume, ideato da Riccardo Zanella, esponente politico di punta del Partito autonomista fiumano, nel quale erano confluiti «giovani capaci di camuffare con programma sportivo la nascita di una società destinata ad essere il gruppo di punta nel movimento di sviluppo e di difesa della nazionalità italiana».¹⁷⁸

Attilio Depaul, dunque, gestore del cinematografo del teatro Fenice sicuramente nel 1914-15, non era rimasto estraneo, come appena argomentato, alle vicende giudiziarie del fratello.¹⁷⁹ E i fatti del 1909-1910 avevano sicuramente cementato i rapporti personale tra i Depaul, Quarantotto e Bernardino. Nel 1910, infatti, a seguito di una denuncia, venne eseguita dalla Polizia una perquisizione nello «scrittorio» della ditta dei Depaul di vini e liquori in Piazza della Borsa 7, in quanto un delatore lo aveva accusato di utilizzarla anche come deposito segreto di attività sovversiva irredentista.¹⁸⁰ Sicuramente, come era emerso dalla perquisizione, egli teneva nascosta nel suo ufficio diversa documentazione attestante i legami con diverse associazioni sportive italiane che fornivano supporto per organizzare locali manifestazioni irredentiste. Il delatore era un certo Ferdinando Sablich, che aveva lavorato nella Ditta Depaul e che nel 1910 era stato licenziato e aveva così pensato di vendicarsi del torto subito. Alle riunioni che si tenevano nella ditta Depaul, secondo la sua denuncia, partecipavano anche i noleggiatori di film Nicolò Quarantotto e Ruggero Bernardino, entrambi stretti amici di Marcello Depaul ed entrambi co-fondatori della Lega dei giovani. Marcello Depaul, in quegli anni presidente dell'Associazione Giovanile Triestina e direttore della Società Libero Pensiero, emanazione della massoneria, venne accusato di ripetuti incontri «in concertata unione» con altre persone e con circoli irredentisti d'Italia, provati con

¹⁷⁷ Alceo Riosa, *Irredentismo adriatico* cit., p. 105 e Giovanni Sabbatucci, *Il problema dell'irredentismo* cit., p. 471. Il 29 novembre 1903 i vari Comitati irredentisti che pullulavano nel Regno formarono la Federazione Popolare Nazionale Pro Italia Irredenta. In essa era anche il Comitato irredentista orientale sorto a Udine, che si accordava con il gen. Ricciotti Garibaldi per formare segretamente in Italia delle squadre d'azione; e altre si sarebbero costituite a Trieste allo scopo di preparare uno sconfinamento armato di garibaldini: BCTs, *Schedario dell'irredentismo*, «Nel Regno: Associazioni», schede manoscritte.

¹⁷⁸ Sulla Società la Giovane Fiume si veda ASTs, DP AR, b. 176, fasc. 3629, 1905 e Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., pp. 139 e 145. Dal 1779 un rescritto imperiale annetteva la città di Fiume al Regno di Santo Stefano con il titolo di *Corpus separatum adnexum sacrae hungaricae Coronae*, con la conseguente divisione e i contrasti delle Diete di Ungheria e di Croazia per la rivendicazione di Fiume; la politica di rafforzamento dell'immigrazione italiana fu pertanto un deterrente contro le mire croate sul porto ungherese: Gianluca Volpi, *Fiumani, ungheresi, italiani, La formazione dell'identità nazionale a Fiume nell'epoca dualista (1867-1914)*, in Marina Cattaruzza (a cura di), *Identità contrapposte sull'Adriatico nord-orientale 1850-1950*, Rubbettino 2003, pp. 47-72: 52-66. Tra le due omologhe associazioni si era creato un collegamento quando nel 1913 il giornalista Emilio Marcuzzi venne bandito da Fiume e passò alla redazione del «Piccolo» di Trieste, diventando vicepresidente della Giovane Trieste: Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanticismi* cit., pp. 194-195.

¹⁷⁹ Anche lui militante negli ambienti irredentistici che gravitavano attorno alla Ginnastica triestina, partecipa da matricola alle regate di canottaggio del 1892-1893, riportando il primo premio insieme ad Edgardo Rascovich (tra gli altri): Cesare Pagnini-Manlio Cecovini, *I cento anni della Società Ginnastica Triestina* cit., pp. 98-99.

¹⁸⁰ ASTs, DP AR, b. 384, fasc. 2568, 1915, *Marcello Depaul*. Il documento porta la firma del presidente Giovanni Battista Rota.

alcuni scritti diretti alla Società Patria, all' Associazione Pro Trento e Trieste di Milano e ad altre persone d'Italia.¹⁸¹ Lorenzo Bernardino era stato tra i fondatori del Circolo Garibaldi pro Italia irredenta che, dopo la decapitazione del nucleo originario, venne ricostituito a Milano.¹⁸² Nicolò Quarantotto era in contatto con l'Associazione Ginnastica (nuovo nome della Società Ginnastica Triestina), oltre che con la Giovane Trieste e con il Comitato per onorare Giuseppe Garibaldi.¹⁸³ Il 28 agosto 1892 Ruggero Bernardino, insieme a Cesare Cengia, aveva partecipato (e fu anche per questo arrestato) al tentato attacco con due bombe agli ingressi della Luogotenenza, poi sventati, e aveva divulgato manifestini nell'anniversario della morte di Oberdan. Entrambi allora erano appartenenti, inoltre, alla società segreta Circolo XX Dicembre.¹⁸⁴

Prima della perquisizione Attilio Depaul era riuscito a far sparire una parte delle carte più compromettenti gettandole nello scarico del water (e, per questo, se la cavò con una multa), mentre il fratello Marcello nel gennaio del 1915 riuscì a scappare in Italia, imbarcandosi sul piroscafo «Milano» diretto a Venezia, e da lì si trasferì a Bologna, dove nel 1916 scriverà la sua *Autobiografia*.¹⁸⁵

Ruggero Bernardino riparò a Udine e tornò a Trieste alla fine della guerra.¹⁸⁶ A Udine, infatti, presso il teatro Minerva, svolgeva il suo prolifico commercio cinematografico, come anche a Milano dove fino al 1915 aveva una ditta di rappresentanza e di commercio, la Mondial Film, ditta che gestiva il cinema-varietà Kursaal (in Piazzale Venezia 4, vicino alla sede centrale della Pathé Giornale - Films d'Attualità al n. 32) e a Torino (via Arcivescovado 1).¹⁸⁷ Il locale milanese si trovava proprio in una delle vie di comunicazione tra centro e periferia, quindi tra le grandi sale di lusso e i piccoli esercizi rionali, ed era in grado di fare, pertanto, concorrenza ad entrambi.¹⁸⁸ Per la piazza triestina, Ruggero Bernardino era sicuramente una garanzia della qualità e della ricchezza della fornitura di pellicole e la stessa posizione ha potuto forse mediare il commercio italiano non solo di film, ma anche di idee.

¹⁸¹ Testo della denuncia in ASTS, TP AP. b, 4335, fasc. 1346, 1910; b, 4371, fasc. 462, *Marcello Depaul*. I fascicoli contengono gli atti processuali del processo del 1909-1910 per la presunta congiura organizzata dalla Giovane Trieste. Nel 1911, dopo il processo, Marcello Depaul entrò nella direzione dell'Associazione Operaia Triestina: Giulio Cesari, *Sessant'anni* cit., p. 183.

¹⁸² Luca Manenti, *Massoneria e irredentismo* cit., p. 39 sgg.

¹⁸³ BCTs, Schedario dell'irredentismo, cit.

¹⁸⁴ Attilio Tamaro, *Storia di Trieste*, II, cit., p. 432.

¹⁸⁵ Tra il gruppo mazziniano a Venezia c'erano anche Angelo Scocchi, Pier Diego Gambini e Piero Almerigogna. Il 2 febbraio si ritrovarono a Padova tutti i fuoriusciti adriatici presenti in Italia: Marcello Depaul, *Autobiografia* cit, p. 271 sgg e p. 325.

¹⁸⁶ Infatti nella *Guida generale* cit. del 1915 compare la ragione sociale "Bernardino L. successori di, Giuseppe Bosich ed Eugenio Cividino, panni e stoffe, v Malcanton 2». Dunque il nome di Bernardino Ruggero non compare, mentre esiste quello di Nicolò Quarantotto: «Ufficio di noleggio e vendita films cinematografiche, v Rittmeyer 14».

¹⁸⁷ ACMVe, Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia*, Genova, Amministrazione Sestri Ponente, 1915, «Bernardino Ruggero & C», ad vocem, p. 68, 75, 115 e p. 117.

¹⁸⁸ Maria Francesca Pireddu, *Il cinema-varietà a Milano: il caso Triestino-Argentina*, in Francesco Casetti, Elena Mosconi (a cura di), *Riti e ambienti del consumo cinematografico*, Roma, Carocci 2006, pp. 57-59.

Nicolò Quarantotto, era stato coinvolto direttamente con Ruggero Bernardino anche nell'occultamento delle bombe del 1904 alla Ginnastica («ha un negozio di films in società con Bernardino»¹⁸⁹ Di professione «negoziante, in buone condizioni finanziarie, più volte punito per reati politici; di sentimenti radicali italiani socio della disciolta Associazione Ginnastica (ora Società Ginnastica Triestina) e della disciolta La giovane Trieste»; in più faceva parte del Comitato per onorare Giuseppe Garibaldi.¹⁹⁰ Era stato socio fino al 1908 della ditta Depaul. Un rapporto di polizia del 23 aprile 1910 su Quarantotto attestava che «il medesimo è uno spirito irredentista e pericoloso allo Stato, fu già più volte arrestato e punito in linea politica, e non è assolutamente degno di vedersi accordare il permesso da lui chiesto di recarsi in Italia».¹⁹¹ Nel 1898 aveva partecipato al lancio di biglietti al Rossetti inneggianti ai cinquant'anni del 1848, per cui fu condannato a un mese d'arresto.¹⁹² Nel 1914 risultava unico proprietario dell'ufficio di noleggio e deposito di film, spostato in via Rittmeyer 14.¹⁹³ In occasione del collaudo del locale, nel marzo 1914, gli ufficiali della Luogotenenza, che effettuarono il sopralluogo, accertarono che vi erano depositati più di 100 chilogrammi di pellicole e intimarono al Quarantotto di effettuare i lavori di adeguamento essenziali entro otto giorni: quindi non gli resero la vita facile, a tal punto che entrò nella lista dei deportati nell'estate del 1915.¹⁹⁴ Anche nello schedario dell'irredentismo, custodito presso la Biblioteca Civica di Trieste, compare il nome di Quarantotto tra i deportati,¹⁹⁵ ma venne

¹⁸⁹ ASTs, DP AR, b. 384, fasc. 2559, cit. *Quarantotto Nicolò*. Protocollo di arresto del 25.12.1909: nato ad Orsera nel 1875, pertinente a Trieste, di professione negoziante, abitante in via Felice Venezian 30/II, ateo (*confessionallos*), di lingua italiana, più volte arrestato. Tra i documenti in suo possesso: n. sottoscrizione con Marcello, un piccolo tricolore, un revolver, un porto d'armi (*Waffenpass*) del 1907. Protocollo di perquisizione assunto nell'abitazione di via Felice Venezian (firmato solo dalla moglie, Marina Quarantotto, dunque Nicolò non era presente). TdA.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ ASTs, TP AP, b. 4371, fasc. 461 cit., 23 aprile 1910 (TdA).

¹⁹² Marcello Depaul, *Autobiografia* cit., p. 68

¹⁹³ ASTs, TCM, Rg. A III 46/5, 19 settembre 1913. Atto di cancellazione del 3 marzo 1914. Atti collettivi e affari di Ditte. L'avv. Carlo Mrach, per conto di Nicolò Quarantotto chiede al Consiglierato di Luogotenenza l'attivazione di una nuova industria. Il certificato industriale è dell'agosto 1913, per l'«industria libera di noleggio e vendita films, pellicole cinematografiche» in via Rittmeyer 14 e la cessazione dell'industria «Ufficio di noleggio e vendita films Ruggero Bernardino & C.», la cui licenza d'industria risaliva al 14 maggio 1910.

¹⁹⁴ AGCTs, Mag. Civ., Sez. I, prot. corr. n.755/1914. 3 marzo 1914; ASTs, DP AR. b. 384, fasc. 2559, 1915 cit. Il Consiglierato di Luogotenenza al signor Nicolò Quarantotto, via Rittmeyer n.14, sopralluogo tenuto il 20.2.1914: ufficio di noleggio e vendita films Ruggero Bernardino & Co.: «Il deposito di films, approvato con decreto, verrà collaudato, come richiesto dal Quarantotto, dopo che lo stesso sarà stato adattato nel modo seguente: soppressione del montacarichi, ripristino della copertura a volta del pianterreno, scansie in ferro invece che in legno, un idrante alla porta di ingresso del magazzino, apporre la segnaletica; il camerino che dà sulla via Manna, adibito alla revisione di pellicole, deve essere provvisto di efficace ventilazione (per le operaie che vi lavorano); per raggiungere il camerino di lavoro si potranno trasportare non più di 5 pellicole alla volta, e il quantitativo tenuto in ognuno dei locali indicati non deve essere superiore ai 5 kg. Si richiama l'obbligo di ridurre tosto il deposito di pellicole, che all'atto del sopralluogo ammontava a più di 1000 kg, ad un quantitativo sino a 500 kg e ciò a scanso di misure coercitive. I lavori di adattamento indicati dovranno essere eseguiti entro 8 giorni, gli altri entro 2 mesi e dovranno essere notificati a quest'ufficio. Si rammenta che l'approvazione data per il deposito di pellicole di celluloidi è vincolata alla condizione che il detentore del deposito si assoggetti a tutte le misure che l'autorità dell'amministrazione del monopolio della polvere dedurrà, quando sarà, dalla qualità della celluloidi quale oggetto del monopolio».

¹⁹⁵ BCTs, *Schedario dell'irredentismo*, «Quarantotto Nicolò, classe 1875, negoziante, arrestato il 12.6.1915, deportato ad Enzersdorf, Göllersdorf».

sicuramente rilasciato, poiché ricompare sulla stampa del 1918 come socio di un'altra importante impresa di distribuzione cinematografica, quella di Virginia Perini, sempre in via del Torrente.¹⁹⁶

E'opportuno fare il punto sul 'covo irredentistico' della centralissima piazza della Borsa, a un centinaio di metri dalla Luogotenenza: era fonte di sospetto il fatto che nel novembre 1914 la sede dell'Associazione Giovanile Triestina esistesse ancora, pur trovandosi in quei mesi in serie difficoltà finanziarie, e avesse sede non più in piazza Nuova, ma proprio in piazza della Borsa 9, contigua, dunque, proprio alla ditta di Attilio Depaul al n. 7; ma, non potendo più pagare l'affitto, si era trasferita in un locale ceduto dall'Associazione Ginnastica, dove «*seit längerer Zeit fast zum Stillstand gekommene Tätigkeit in ziemlichen Umfange wieder aufgenommen hat*».¹⁹⁷ Dunque ancora nel novembre del 1914 l'attività clandestina della Giovane Trieste era tutt'altro che esaurita. E i suoi legami con le realtà associative erano più che probabili, sia con la ditta di Attilio Depaul che con il negozio di stoffe di Lorenzo Bernardino, che si trovava in piazza della Borsa n. 1.¹⁹⁸ All'inizio del 1915 la situazione non era immutata, nonostante le difficoltà economiche: una comunicazione dell'Avvocatura superiore dello Stato, pervenuta alla Luogotenenza il 23 novembre 1914, faceva riferimento ad un rapporto riservato della Direzione di polizia, secondo cui l'Associazione Ginnastica, presso cui era ospitata l'ex Giovane Trieste, «si dovrebbero riprodurre i telegrammi sulla guerra pubblicati dalla stampa italiana per distribuirne le copie ai componenti dell'Associazione stessa. L'ufficio di vigilanza di guerra chiede alla Luogotenenza cosa abbia disposto in merito».¹⁹⁹

Ma gli episodi sovversivi di protesta antiaustriaca non erano affatto finiti nel 1914. Il 7 giugno del 1914, in occasione della ricorrenza della festa dello Statuto organizzata dal governo italiano, era arrivata da Trieste una delegazione, accolta dall'irredentista fuoriuscito Romeo Battistig, di 18 componenti della ex Giovane Trieste in uniforme e altri 10-15 associati con la bandiera dell'associazione, che venne loro sottratta da un ufficiale di polizia, nonostante le proteste.²⁰⁰ Secondo la Direzione di Polizia l'associazione non aveva mai chiesto l'autorizzazione alla partecipazione alla festa dello Statuto, e si era resa colpevole di aver trasgredito, pertanto, a quanto previsto dallo Statuto stesso, generando con questo il motivo del suo scioglimento.²⁰¹

Sicuramente nel 1914 Nicolò Quarantotto aveva un grosso commercio nella distribuzione e noleggio di film ed era rappresentante della celebre casa francese Pathé Frères, per conto della quale

¹⁹⁶ «Triestefilms. Industria, commercio, vendita e noleggio films. Ufficio via del Torrente 12»: «Il Lavoratore», 2 settembre 1918. Si veda cap. V, par. 2.1.

¹⁹⁷ ASTs, LGT AP, b. 388, fasc. 9b, 23 novembre 1914.

¹⁹⁸ Con entrata in via Malcantone 2: *Guida generale* cit., 1915.

¹⁹⁹ ASTs, LGT AP b. 388, fasc. 9b, ivi (TdA).

²⁰⁰ ASTs, LGT AP, b. 388, fasc. 9b, 1914, 12 giugno 1914.

²⁰¹ «A quanto ne so l'associazione si trova in pessime condizioni finanziarie e avrebbe intrapreso consapevolmente la manifestazione non autorizzata appositamente per farsi sciogliere» (TdA.): ASTs, TP AP, b. 4335, fasc. 1346; b. 4371, cit.

doveva acquisire settimanalmente un certo numero di film e distribuirli ai cinematografi di Trieste e del Litorale: processo, ipotizza la Direzione di Polizia, durante il quale «potevano avvenire molte mutazioni».²⁰² Essendo il prestito un istituto riconosciuto dalla normativa austriaca quale «libero commercio», poteva essere soggetto (avverte la polizia) a «continue mutazioni», che costituivano in tal modo un pericolo di una possibile circolazione clandestina di film.²⁰³ All'interno dei laboratori, annessi ai depositi o alle sedi di noleggio, si operavano i tagli, disposti dalla censura, ma si possono ipotizzare anche interventi sulle didascalie, oscuramenti o aggiunte. Dopo lo scioglimento delle associazioni sospette, all'indomani dell'intervento italiano, anche le rappresentanze locali di case estere di produzione cinematografica dovettero chiudere i battenti. Nel 1916 il Consiglierato di Luogotenenza di Trieste notificava la chiusura definitiva della filiale Pathé Frères di via del Torrente (Carducci) 39 (*Tavv. 1 e 2, A.*).²⁰⁴

Anche Ruggero Bernardino, ex socio di Nicolò Quarantotto fino al 1913, viene segnalato nei documenti di polizia quale «irredentista sfegatato, proclive a delinquere, ai sensi degli artt. 65 e 67 del Codice Penale austriaco (1852) in floride circostanze economiche, vive a Udine con 3 figli». Contava al suo attivo diverse condanne penali, anche per i fatti di Innsbruck, ma sempre terminati con desistenze, anche per i fatti di Udine.²⁰⁵ Era un vero figlio della causa irredentista, perché il padre Lorenzo era stato uno dei più ferventi sostenitori e presidente del Circolo Garibaldi.²⁰⁶ Dal 1873 era stato anche presidente della «Società di mutuo soccorso degli agenti dei negozianti di manifatture», in via Nuova 33, a pochi passi sia dalla sua abitazione, che dall'Associazione Giovanile Triestina in piazza Nuova 1.²⁰⁷ In via Malcanton 2, una delle sedi delle perquisizioni sopraelencate, si trovava infatti il suo negozio di stoffe (entrata laterale), che nel 1915 risultava

²⁰² La sede della «Pathé film e vendita macchine cinematografiche» nel 1912, di Eugenio Perucchini, si trovava al Palace Hotel Excelsior in via Lazzaretto Vecchio 3 (*Tav. 1, n. 26*): «Fabbrica macchine Pathé Consorzio, noleggio films e vendita macchine cinematografiche, dir. Eugenio Perucchini, v Lazzaretto Vecchio 3, Excelsior Palace Hotel», mentre nel 1915 la filiale viennese a Trieste della «Pathé Frères & C. Gesellschaft m.b.h» per noleggio film e rivendita macchine cinematografiche si trovava in via Carducci 39 (*Tav 2, lett. A*): *Guida generale* cit., 1912 e 1915.

²⁰³ ASTs, DP AR, b. 384, 1915, fasc. 2559 cit.

²⁰⁴ ASTs, LGT CL, b. 3637, f 613, 1916. Pathé Frères & C. via del Torrente 39. Cessazione d'esercizio del 3.7.1916: i.r. Luogotenenza alla Ditta Pathé Frères & C. «Avendo Ella dichiarato presso la locale i.r. Amministrazione delle imposte II di aver cessato l'esercizio dell'industria del commercio in apparati cinematografici, films, ecc finora tenuta al n. 39 di via Torrente in base a licenza industriale Reg. Ind. Progressivo n I: 1373-12, la invito a notificarmi entro 8 giorni se Ella ai sensi e per gli effetti del par. 144 cap 5 e 6 del Reg Ind. intende con ciò di rinunciare al certificato industriale, oppure di sospendere soltanto provvisoriamente l'industria in parola». Sullo scioglimento delle società, volto a distruggere il partito ma anche il sentimento nazionale della città, cfr. Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., II, pp. 66 sgg.

²⁰⁵ ASTs, TP AP, b. 4335, fasc.1346, 1910 cit., 22 dicembre 1909; b. 4371, fasc. 462, 1910. Codice Penale austriaco, 27 maggio 1852 cit.

²⁰⁶ Si veda Tullia Catalan, *Massoneria, ebraismo, irredentismo dal 18 brumaio alla grande guerra* in Alceo Riosa (a cura di), *Napoleone e il bonapartismo nella cultura politica italiana 1082-2005*, Milano, Guerini&Associati 2006, pp. 197-214; Luca G. Manenti, *Massoneria e irredentismo*, pp. 239 sgg.

²⁰⁷ Federica Vetta riporta che in Piazza della Borsa 5 aveva sede la Società di mutuo soccorso cooperatrice degli agenti in manifatture (1873-1918): AIRSML FVG, Schedario delle associazioni "Federica Vetta", stampa delle schede.

sotto diversa proprietà, data la sua latitanza.²⁰⁸ La sua attività di commercio in manifatture costituisce un illustrativo esempio di come la propaganda di opposizione (e non è da escludere che anche i film vi fossero inclusi) avesse i suoi canali privilegiati di diffusione clandestina grazie alla professione manifatturiera dei suoi operatori: è il caso dell' organo del Circolo Garibaldi, «L'eco dell' Alpe Giulia», spedito ad un affiliato residente a Vienna ed occupato nella fabbrica di stoffe fornitrice del commerciante Lorenzo Bernardino, padre di Ruggero; l'affiliato di Vienna faceva arrivare in via Malcanton i giornali e proclami dentro le casse contenenti le stoffe.²⁰⁹ Ma non basta: Lorenzo era, inoltre, corrispondente nella Ditta di Domenico Tavolato (della già citata famiglia Tavolato, a cui apparteneva anche la mamma di Quarantotto): il negozio di manifatture della ditta dei fratelli Tavolato, in via San Sebastiano, era il centro di diffusione del giornale.²¹⁰ Non a caso, tra gli oggetti sequestrati al Quarantotto, vi era un nastrino tricolore e un conto della ditta Domenico Tavolato diretto a Lorenzo Bernardino.²¹¹ Federica Vetta, nel suo ponderoso lavoro di compilazione dello schedario delle associazioni triestine (rimasto dattiloscritto), annota inoltre che il negozio di manifatture dei fratelli Tavolato era un «centro di diffusione di idee irredentistiche, che aveva contatti con la Società Operaia Triestina».²¹² Non è noto, però, l'eventuale grado di parentela di Domenico Tavolato con l'impresario teatrale del Rossetti e del Fenice Umberto Tavolato,²¹³ che fu più volte arrestato per dimostrazioni antiaustriache, essendo di tendenze filoitaliane ed era anche membro dell'Associazione Giovanile Triestina, ed infatti scomparirà dalla conduzione dei teatri Fenice e Rossetti dal gennaio del 1916;²¹⁴ ma, se non altro, possiamo convalidare l'amicizia politica di tutti i personaggi presi in considerazione.

²⁰⁸ Bernardino L. Successori di, Giuseppe Bosich ed Eugenio Cividino, panni e stoffe, v Malcanton 2. *Guida generale* cit., 1915, *ad vocem*.

²⁰⁹ Leone Veronese, *Vicende e figure dell'irredentismo giuliano*, Tipografia triestina editrice 1938, p. 98. Il Circolo Garibaldi apparteneva alla massoneria triestina degli ultimi anni del secolo. Anche Tullia Catalan riferisce di un socio che si faceva arrivare il periodico nelle casse di stoffa imballate: *Le società segrete irredentiste* cit., p. 629.

²¹⁰ Di cui titolari erano Giovanni Tavolato e Andrea Apollonio: Leone Veronese, *Vicende e figure* cit., p. 98. Lorenzo Bernardino era corrispondente della Ditta di Domenico Tavolato con Ravalico: DP AR, b. 384, fasc. 2559, 1915 (ditta Antonio Agostino).

²¹¹ ASTs, TP AP, b. 4371, fasc. 462, 28 dicembre 1909 cit.

²¹² AIRSML FVG, Schedario delle associazioni "Federica Vetta" cit.

²¹³ Kosanović riporta il testo di un documento della Direzione di polizia, datato 8 gennaio 1916, in cui «i cinematografisti di Trieste» firmano una protesta contro il gruppo di impresari «Strohmänner» sopracitati (Kabiglio, Levi, Salvati e Tavolato), in procinto di lasciare il teatro Fenice per assumere la licenza teatrale del Rossetti: questo avrebbe causato loro una forte concorrenza «e non vengano ogni giorno degli improvvisati cinematografisti a farci concorrenza con altrui licenze»: D. Kosanović, Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, Gemoni, La Cineteca del Friuli 1995, p. 211: cfr. ASTs, LGT AP, b. 420, fasc. 9a.

²¹⁴ «Dichiaro io sottoscritto in seguito alla domanda per la concessione di Varietà-Prosa-Cinematografo al Politeama Rossetti, che la gestione del Teatro sarà assunta da me solo. Olimpio Lovrich»: ASTs, LG-AP, b. 420, fasc. 9a, 19 gennaio 1916.

2.3 Una censura a legami deboli tra il 1914 e il 1915. Alcuni studi di caso (*La ladra, La vendetta iniqua, Sotto i fumi dello champagne, Der Feind im Land, Bismarck*)

Con il regime militare a Trieste e nel Litorale, il 26 luglio 1914 venne istituita la censura preventiva sulla stampa, quando si annunciò pure la sospensione del segreto epistolare.²¹⁵ A Trieste, Gorizia e Pola vennero istituite le commissioni di censura. Tre ore prima di essere diffusi al pubblico i giornali dovevano mandare le bozze di stampa alla polizia del luogo in cui ne seguiva la pubblicazione, dove i censori apportavano con segni rossi o blu i tagli.²¹⁶ Accomunati nella stessa sorte, negli uffici competenti finivano anche le pellicole e i copioni teatrali: con la differenza che un copione teatrale censurato ritornava nelle mani degli attori, a volte privato del suo originario intreccio o senso logico. Si può comprendere, quindi, quale doveva essere l'abilità degli interpreti e degli operatori, che dovevano improvvisare e ricucire in pochissimo tempo i testi per poterli rappresentare magari la sera stessa, divenendo esperti non di dilettantismo, ma di una professionalità dell'ultima ora.

Per introdurre il caso della censura a Trieste è necessario riportare le informazioni e le disamine tracciate da Paolo Caneppele nel suo fondamentale saggio sulle censure austriache.²¹⁷ L'approvazione della censura, prevista dall'*Ordinanza* ministeriale del 1912 ed esercitata dagli organi della polizia locale, era addirittura richiesta per ogni singolo quadro (scena) del film, che doveva essere proiettato davanti agli ufficiali competenti. Paolo Caneppele riporta l'elenco delle giurisdizioni territoriali austriache, alle quali fanno riferimento i fascicoli censori ritrovati all'Archivio di Stato di Trieste.²¹⁸ La «ricusa del permesso» aveva luogo nel caso in cui un'azione pregiudicasse «la quiete e l'ordine pubblico» o cozzasse «contro la decenza e i buoni costumi», espressioni che si prestavano bene a contestare e a coprire una vasta gamma di situazioni, anche solo potenzialmente contrarie all'indirizzo politica governativa. Vienna, città nella quale avevano sede le filiali delle principali ditte cinematografiche internazionali e delle prime case di produzione austriache fu il centro di controllo più importante dell'Impero. Nella capitale, come a Trieste, la censura era posta direttamente sotto il controllo della Direzione di Polizia e, come spiega Paolo Caneppele, il sistema messo in atto era abbastanza complesso: i funzionari di polizia d'ogni distretto cittadino si recavano nei cinematografi della loro zona, al cambio del programma, che avveniva generalmente una volta in settimana, per visionare le novità presentate.²¹⁹ Un film

²¹⁵ Giuliano Gaeta, *Trieste durante la guerra mondiale* cit., pp. 50 sgg.

²¹⁶ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., I, pp. 75 sgg. Cfr. «Il Lavoratore», 29 luglio 1914.

²¹⁷ Paolo Caneppele, *Il censore ambiguo. Legislazione e prassi della censura nell'Impero austro-ungarico*, in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi, *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Forum, Udine 2000, pp. 309-323: 312.

²¹⁸ ASTs, b. 2425, fasc. 70, cit., e *Ordinanza* sui cinematografi del 1912 cit., par. 17.

²¹⁹ ASTs, LGT AG, busta 2425, fasc. 69 (*Kinofilmzensur Triest*) e fasc. 70 (*Kinofilmzensur Wien, Prag, Brünn, etc. etc.*). Il 18 settembre 1912 fu emanato il già citato «*Verordnung*» (*Ordinanza*) del ministero degli interni n. 191, che

visionato in un determinato distretto doveva essere nuovamente censurato quando era programmato in un'altra zona amministrativa. Tale procedimento rimase attivo fino al marzo 1909 quando sulla stampa fu pubblicata la notizia che le novità cinematografiche sarebbero state presentate ad una certa ora presso un determinato cinema; era compito dei distributori presentare alla censura le pellicole e l'autorizzazione valeva per cinque anni.²²⁰

Secondo le disposizioni ministeriali i criteri imposti dalla censura imponevano l'obbligo di espungere da titoli e sottotitoli il marchio delle case estere, soprattutto Pathé, Eclair, Gaumont; le forme di divieto diversificavano i film integralmente vietati, quelli che dovevano essere tagliati o accorciati e quelli non adatti per un pubblico giovanile (inferiore ai 16 anni).²²¹

Ma come si comportava la censura locale? E' possibile avere la misura dei suoi margini di permissività? Ancora Paolo Caneppele spiega che i giudizi delle differenti commissioni censorie erano diversi da località a località: generalmente i film integralmente vietati erano una bassa percentuale rispetto a quelli non vietati o con censure parziali (cioè permessi integralmente, vietati ai minori di 16 anni, che erano la maggior parte, o che dovevano apportare dei tagli). Vienna, in tal senso, era molto permissiva rispetto alla più severa Praga, ma i comportamenti tra le varie zone erano molto difformi.²²² Tali comportamenti valevano anche per Trieste. Esaminando un campione delle liste dei film censurati dalla Direzione di Polizia di Vienna nei primi mesi del 1915 e pervenute alla Luogotenenza di Trieste, in particolare quelli compresi nella settimana dal 25 marzo al 31 marzo 1915, su un totale di 50 film, 6 furono totalmente vietati, 11 dovevano essere modificati

entrò in vigore il primo gennaio 1913 e che, in pratica, sanciva che i film visionati a Vienna potevano essere censurati anche in altri tredici centri amministrativi regionali, dei quali Paolo Caneppele riporta il seguente elenco (Paolo Caneppele, *Il censore ambiguo*, cit., in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi, *I limiti della rappresentazione* cit., p. 315):

Zona	competente amministrazione
Vienna	k. k. Polizeidirektion Wien
Austria Inferiore	k. k. Statthalterei Wien (Luogotenza)
Austria Superiore	k. k. Statthalterei Linz (Luogotenza)
Tirolo e Vorarlberg	k. k. Statthalterei Innsbruck (Luogotenza)
Stiria	k. k. Statthalterei Graz (Luogotenza)
Gorizia, Gradisca, Istria e Trieste	k. k. Statthalterei Trieste (Luogotenza)
Dalmazia	k. k. Statthalterei Zara (Luogotenza)
Boemia	k. k. Statthalterei Praga (Luogotenza)
Moravia	k. k. Statthalterei Brünn (Luogotenza)
Galizia	k. k. Statthalterei Lemberg (Luogotenza)
Salisburgo	k. k. Landesregierung Salisburgo
Carinzia	k. k. Landesregierung Klagenfurt
Craina	k. k. Landesregierung Laibach
Slesia	k. k. Landesregierung Troppau
Bucovina	k. k. Landesregierung Czernowitz

²²⁰ Ibid.

²²¹ ASTS, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene Kinematographische Aufführungen* cit., 1915.

²²² Paolo Caneppele, *Il censore ambiguo* cit., p.316.

o accorciati, mentre 33 erano vietati ai minori di 16 anni (dunque 43 su 50 erano alla fine quelli permessi al pubblico adulto).²²³ In Italia, secondo l'art. 52 della Legge di Pubblica Sicurezza del marzo 1865 (rivista nel 1888), «per le rappresentazioni teatrali sono stabilite norme speciali, nell'interesse della moralità e dell'ordine pubblico» e «nessuna rappresentazione teatrale può essere rappresentata o declamata senza il permesso scritto dell'autorità di pubblica sicurezza provinciale», al fine di evitare «commozioni o disordini».²²⁴ La rappresentazione pubblica doveva inoltre essere approvata dal prefetto: la comparazione tra le due legislazioni evidenzia la maggiore elasticità della normativa italiana ma, nell'applicazione concreta, il margine di tolleranza era parimenti ampio.

Alcuni esempi, che propongo quali studi di caso sul fenomeno della censura cinematografica a Trieste, chiariscono la natura pratica di tale fenomeno.

Nel gennaio 1915, quando era attiva al cinematografo Fenice l'impresa di Attilio Depaul, la Luogotenenza contestò al direttore Theodor Hermannstorfer l'annuncio di due film, *La ladra* della Celio e *La vendetta iniqua* della Knuot Film, nonostante il 12 gennaio ne fosse stata proibita la proiezione nel Küstenland.²²⁵ Il motivo del divieto lo comprendiamo dalla lettura del «Lavoratore», che ne riporta la rappresentazione dell'11 novembre 1918 al cinematografo Galileo, gestito da Guido Wölfler,²²⁶ di cui era stato scoperto proprio nel 1918 un deposito clandestino di film: «oggi per la prima volta si ammirerà a Trieste lo splendido film italiano *La ladra*, episodio dei nostri valorosi bersaglieri, della Celio di Roma, interprete Mary Cleo Tarlarini». Pertanto, secondo lo stesso documento del gennaio 1915, venne ammessa la sola visione del film *Sotto i fumi dello champagne (Extra-Dry)*, della Gloria, un dramma grandguignolesco di 1000 metri.²²⁷ La critica riportata sul quotidiano «Il Piccolo» si esprimeva in termini lusinghieri annunciando dal 27 al 30:

«una piccante novità cinematografica: *Sotto i fumi dello champagne*, la prima pellicola grandguignolesca, di potente effetto, della Gloria di Torino. [...] E' il primo serio esperimento di una casa italiana di adattare il teatro del Grand-Guignol alla cinematografia, ispirato a una forma d'arte tendente a presentare dei caratteri e a svolgere una tesi. Grande successo. [...] E' un lavoro violento, a tinte forti, attutite da sentimenti nobili e umani. La fotografia sempre perfetta e l'interpretazione costantemente sobria, fanno gradire molto il lavoro e infatti il pubblico lo ammirò assai».²²⁸

Questo lavoro sul genere Grand-Guignol e 'a tesi' rappresentava la denuncia della corruzione sociale. Non è un caso che proprio a Pola il film, passato per la censura il 20 gennaio, venisse poi manomesso. Probabilmente qualche operatore cinematografico locale non mancò di

²²³ ASTS, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene kinematographische Aufführungen* cit., 1915.

²²⁴ Riportato in Irene Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro* cit., in Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento* cit., pp. 77-78.

²²⁵ LGT AG b. 2425, fasc. 69, *Kinofilmzensur Triest* cit., 21 gennaio 1915.

²²⁶ Per Guido Wölfler vedi oltre par. 3.1.

²²⁷ LGT AG b. 2425, fasc. 69 cit., 21 gennaio 1915 («La Direzione di polizia alla Luogotenenza»).

²²⁸ «Il Piccolo», 26, 28 e 29 gennaio 1915.

alterare le didascalie del film per farne uno strumento di propaganda antiaustriaca: il 9 febbraio 1915, infatti, la censura presso il k.u.k. *Kriegshafenkommando* di Pola lamenta al presidio della Luogotenenza di Trieste che tale film «qui arrivato con il titolo *Sotto i fumi dello champagne* (n. di censura 2220 del 20 gennaio c.a.), autorizzato in data 24.12.1914 dalla Luogotenenza di Trieste (a pochissima distanza dalla prima visione italiana), presenta nell'intreccio persone detestabili sotto nome tedesco, al contrario di quelle con nome italiano».²²⁹ Il foglio allegato di censura, che ne autorizzava la visione ai ragazzi sotto i 16 anni, riportava anche il nominativo del distributore che lo aveva presentato all'ufficio, ovvero Erwant Anmahian (si veda oltre), un cinematografista armeno che a Trieste aveva un potente (e spesso sgradito alle autorità) dominio nella distribuzione delle pellicole e che riforniva in particolare il cinema Galileo gestito da Guido Wölfler.²³⁰ La locandina, contenuta nel relativo fascicolo, ne riporta il contenuto, a dir poco scabroso: durante una sera di carnevale un bimbo gravemente ammalato viene portato dalla madre dal dr. Ezio Raffo (nome sottolineato in blu dalla mano censoria) che, già ubriaco, chiede gli sia portato altro «champagne» prima di operare; ma il bambino nel frattempo muore. Dopo molti anni, sempre in una sera di carnevale, la madre salva da affogamento una bimba, non sapendo che fosse la figlia dell'odiato dottore. Come una legge del contrappasso, durante un'epidemia di tifo muore anche il medico, ora pentito.²³¹ Il soggetto del film era tratto dal dramma in un atto di Luigi Chiarelli dal titolo *Extra Dry*, rappresentato dalla celebre Compagnia italiana del Grand Guignol, diretta da Alfredo Sainati, la cui notorietà europea derivava proprio dall'aver costituito in Italia, a partire dal 1908, il genere teatrale omonimo. L'intento di tale operazione era di formulare un teatro che, scevro da preoccupazioni sociologiche, riproducesse fatti di vita volti a dimostrare la falsità di alcune leggi morali e sociali.²³² La compagnia portò nel 1914 in Italia il lavoro teatrale di Chiarelli, da cui nello stesso anno venne ricavato il film *Extra-dry: Carnevale 1910 - Carnevale 1913*, diretto da Gino Calza Bini (tenente della Terza Armata) prescelto per l'inaugurazione, avvenuta il 31 ottobre 1914, del nuovo Super Cinema Cavour di Bari.²³³

²²⁹ LGT AG b. 2425, fasc. 69 cit., Pola 9 febbraio 1915.

²³⁰ Ivi, Zensur Kat. n. 2220, 24 dicembre 1914

²³¹ «Oggi al Galileo si rappresenta lo straordinario capolavoro *Sotto i fumi dello champagne*, superbo capolavoro cinematografico, novità assoluta, soggetto del signor Luigi Chiarelli, messa in scena di Gino Bini Calza, operatore Leandro Berscia, Interpreti principali: Fernanda Sinimerghi, Cattena Carolina bambina di 12 anni, Dante Cappelli, Franco Cappelli bambino di 6 anni»: ivi, locandina però del cinema Galileo di Trieste LGT AG b. 2425, fasc. 70 cit. (locandina).

²³² Alfredo Sainati aveva importato questo genere francese in Italia nel 1908. Guignol era una marionetta raffigurante un operaio dell'industria serica di Lione, noto per la sua irriverenza verso i potenti: cfr. *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., p. 70.

²³³ Con l'accompagnamento musicale curato dall'orchestrina diretta dal maestro Enrico Trizio: prima visione settembre 1914, Dr. Ezio Ruffo (Dante Cappelli); la critica del tempo lo definì un «prodotto artistico teatrale senza rivali»: cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*, cit., 1914, prima parte., p. 192. Nel 1919 il tenente Calza Bini sarà uno dei protagonisti della italianizzazione culturale di Trieste: lo troviamo al Politeama Rossetti come relatore di una storia degli

La rete di distribuzione dei film, essendo un libero commercio a due anni dalla produzione,²³⁴ era dunque un utile viatico di un dissenso difficilmente individuabile e perseguibile. Diversamente dall'abbondante produzione di film italiani dal contenuto nazionalistico (tra i quali Teresa Bertilotti focalizza la sua analisi su *Addio mio bella addio...*, *Patria!*, *Fuori lo straniero! Sempre nel cor la Patria!*..., *Il capestro degli Asburgo*, alcuni dei quali proiettati a Trieste solo dopo il 1918) nei territori asburgici si proponevano lavori partoriti dal nazionalismo tedesco.²³⁵ Uno di questi conobbe una vicenda paradigmatica dei rapporti tra impresari e censura, il film *Der Feind im Land* (*Il nemico in patria*), prodotto da Messter e distribuito dalla ditta viennese Philipp & Pressburger (Vienna). La vicenda riveste un valore esemplificativo di molti lavori cinematografici di contenuto anche vagamente militare che, essendo stati autorizzati prima del conflitto, risultavano con la guerra nocivi all'immagine militare austriaca. A Trieste fu proiettato al Cinema Americano (in Piazza della Borsa 15, Tav. 2, n. 25) gestito da Josef Caris, nel novembre del 1914. La pellicola era, però, una libera versione italiana, intitolata *In mezzo al turbine*.²³⁶ Nel II e III atto presentava scene offensive delle armate tedesche e austriache e dei sentimenti «patriottici», poiché “*die Vorführung dieses Kriegsdrama's* [allude alla disfatta nella guerra franco-prussiana del 1870-71: NdA] *unter den gegenwärtiger Verhältnissen nicht mehr statthaft erscheint*” (presentava cioè comportamenti non compatibili con lo stato di guerra in corso). Dal contributo di Vittorio Martinelli deduciamo il motivo di tale contenzioso: *Der Feind im Land*, che in Italia circolava sotto

Inni dell'Armata: «Il 1919 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie, terza puntata, marzo 1919, Trieste, Tipografia Adriatica 1976.

²³⁴ «Darauf ist es zurückzuführen, daß eine Reihe deutscher Fabriken die Monopole nur für ein oder zwei Jahr verkaufen, und daß nach Ablauf dieser bedungenen Frist die Filme als im «freien Verkehr» stehend zu behandeln sind und als alte Filme zu billigen Preisen vermietet werden, auch wenn hievon neu hergestellte Kopien bestehen» (Il risultato è che i produttori tedeschi vendono una serie in monopolio solo per uno o due anni e che dopo questo periodo stabilito il film viene classificato come «libera circolazione» e trattato come un vecchio film, affittabile a prezzi economici) : «Der Kinobesitzer », 6 ottobre 1917, n. 6, *Über Leihbestimmungen*.

²³⁵ Teresa Bertilotti, *Ad altezza d'occhio: dispositivi visuali e sguardo sul nemico*, in Tullia Catalan (a cura di), *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima guerra mondiale*, Roma, Viella 2015, pp. 131-149.

²³⁶ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 69 cit. Rapporto alla Direzione di polizia del 6 novembre 1914, firmato dal funzionario dell' Ufficio ispettivo di polizia Johann Zafutta (TdA). La vicenda era stata denunciata da due cittadini filo-austriaci, Leo Wilhelm August Skrein e Rudolf Straschilek, anche a nome di altri spettatori. Oskar Messter, inventore-produttore-regista-distributore-gestore, costruiva anche cineprese e proiettori, darà il nome a quasi 70 brevetti; la sua produzione copriva l'intero campo dei soggetti e dei generi del film popolare: si veda Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco, 1895-1919*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, III, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, tomo I, Torino, Einaudi 2000, pp. 61-83: 64-65. Nello stesso anno Messter creò il primo teatro di posa in Germania, nella Friedrichstrasse. Nel 1897 vantava nel catalogo ben 85 film di produzione propria e nel 1913 creò la Autor Film che per molti anni ebbe un ruolo importante nell'industria cinematografica tedesca, anche nei sistemi di sincronizzazione con il grammofono. Tra le sue produzioni ricordiamo i film *L'età pericolosa* (1911, dal romanzo di Karin Michaelis), *Tirolo in armi* (1913), *Porcellana di Sassonia* (con Rosa e Henny Porten), *La vedova allegra*, *Il sogno di un valzer*, *Lohengrin* e *Tannhäuser*: Umberto Barbaro, *Il cinema tedesco*, Roma, Editori Riuniti 1973, p. 16-17 e 21-22. Il nome di Oskar Messter, berlinese, è legato soprattutto alla produzione del film *Richard Wagner* del 1913, per il quale propose a Giuseppe Becce di comporre le musiche originali, seppur basate su materiale wagneriano; la *Kinotek* in 12 volumi di Becce è la più famosa raccolta di musiche per film d'atmosfera, in un'epoca in cui l'accompagnamento del film attingeva generalmente al patrimonio operistico e secondo una pratica generalmente improvvisativa: cfr. Ennio Simeon, *Appunti sulla teoria e prassi musicale nel cinema muto tedesco*, in «Trento cinema», dicembre 1987, pp. 74-83 e id., *Messter und die Musik des frühen Kino*, nel catalogo *100 Jahre Kino. Oskar Messter Filmpionier der Keiserzeit*, KINtop Schrifetn, 2, Frankfurt am Main, Stroemfeld 1994, pp. 135-148.

il titolo *Il nemico ha varcato la frontiera*, con la protagonista danese Henny Porten, rievocava la guerra franco-prussiana ponendo molta enfasi sull'eroismo tedesco contro gli invasori francesi. Durante la proiezione due cittadini di nazionalità austriaca, verso le dieci di sera, avevano denunciato le contestazioni del pubblico in sala. L'ufficiale ispettivo venne inviato sul posto dove, alla presenza di Caris, furono sequestrati il film e i quattro contenitori di latta giacenti e venne avviata un'indagine sulla provenienza della pellicola e sulle copie in circolazione.²³⁷ Ovviamente la proiezione fu sospesa e le pellicole sequestrate.²³⁸ Le successive indagini arrivarono a Josef Skerl, proprietario del Cine R  clame, in via Barriera Vecchia 36 (*Tavv. 1 e 2, n. 16*), altro rione ad alta densità di cinematografi, il quale lo aveva prestato a Caris dopo averlo comprato dalla ditta viennese di distribuzione.²³⁹ Skerl ricevette immediatamente l'ordine di sospendere la proiezione del film;²⁴⁰ precisava la polizia, inoltre, che Skerl aveva comprato il film dalla ditta noleggiatrice Philipp & Pressburger di Vienna, ma aveva il solo foglio di censura di Vienna,²⁴¹ mentre non possedeva l'ulteriore visto della censura locale, come prescriveva l'*Ordinanza* del 1912: infatti, i film dovevano essere ri-censurati in ogni distretto amministrativo dell'impero.²⁴² La deduzione che ne consegue non può che essere la seguente: il funzionario di polizia non era in sala durante la proiezione e questo lascia supporre che ci siano stati altri casi in cui i cinematografi (come i teatri) possano essere diventati sedi di contestazione politica antiufficiale.

Sulla buona fede di Josef Skerl, poi, possiamo lecitamente nutrire qualche dubbio, perché il suo Cine R  clame era stato additato come «covo di ladri e malfattori»: un anonimo delatore infatti, lo aveva accusato di non avere messo a norma il locale e di avere trasgredito agli ordini di chiusura dopo l'attentato di Sarajevo; «Il giorno 7/7 [1914] fu proiettato *I funerali dell'Arciduca* facendo una falsa réclame con fotografie dell'uccisione, questo    assolutamente proibito, tanto    vero che la gente disillusa fischiava».²⁴³ Pertanto venne avviata un'indagine, da cui emerse che nel giugno del 1914 l'impresa era stata affidata a un certo Luigi Capolino: un documento del 3 giugno attestava

²³⁷ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 69 cit., 23 gennaio 1915 (TdA), documento del 23 gennaio 1915, indirizzato alla *Polizeidirektion in Wien*. Si veda Vittorio Martinelli, *Il cinema italiano in armi* cit., in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio* cit., pp. 35-36: l'autore riporta, quale titolo italiano del film, *Il nemico ha varcato la frontiera*, interpretato dalla celebre attrice tedesca Henny Porten, in cui per   allude all'eroismo tedesco, in contraddizione con il passo riportato. E' probabile che la pellicola provenisse dall'Italia dove, fino al maggio 1915, non c'erano restrizioni censorie.

²³⁸ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 69 cit, 6 novembre 1914. *Rapporto* cit.

²³⁹ Ivi, documenti datati 11 novembre 1914 e 18 febbraio 1915.

²⁴⁰ Ivi, 11 novembre 1914, (TdA).

²⁴¹ Ivi, 18 febbraio 1915 (TdA). Il fascicolo riporta le parti della pellicola censurate.

²⁴² Il sistema messo in atto era abbastanza complesso: i funzionari di polizia d'ogni distretto cittadino si recavano nei cinematografi della loro zona, al cambio del programma, che avveniva generalmente una volta in settimana, per visionare le novit   presentate. Naturalmente un film visionato dai funzionari di polizia di determinato distretto doveva essere nuovamente censurato quando era programmato in un'altra zona cittadina. La censura a due e pi   teste: gli ambigui censori imperiali. L'*Ordinanza* sui cinematografi del 1912 sanciva che i film visionati a Vienna potevano essere censurati anche in altri tredici centri amministrativi regionali: Paolo Caneppele, *Il censore ambiguo* cit., pp. 314-315.

²⁴³ ASTs, LGT AG, 2427, fasc. 279, manoscritto s.d., ma il fascicolo in cui    contenuto porta la data del 1 ottobre 1914.

infatti di un suo avvenuto arresto e di comportamenti finanziari poco chiari.²⁴⁴ Nel settembre successivo Skerl si avvalse di un cosiddetto «*Strohmann*» (tradotto letteralmente «uomo di paglia», come lo era stato Spina per Lenarduzzi), già noto alle autorità di polizia, di nome Černeka, che aveva messo i soldi per il cinema Rêclame e come socio del titolare della licenza aveva provveduto lui, in via quasi esclusiva, alla conduzione.²⁴⁵ Capolino venne rimosso dall'impresa il 20 novembre 1914. Inoltre i legami cinematografici 'arditi' di Skerl con Pola sono desumibili da un altro film intercettato dalla censura del k.k. *kriegshafenkommando* che lamentava al presidio luogotenenziale la circolazione del film *Il mistero del circo Barnum* tra i cinematografi polesi in cui alcuni personaggi «poco simpatici indossavano maschere chiaramente austriache, sotto le quali si notava si celava la maschera di sua maestà l'imperatore e re ed era evidente l'attacco alla Monarchia e alla Germania»²⁴⁶

A Pola (dove l'impresario cinematografico Adriano Fragiaco, come abbiamo visto, era scoinvolto nella proiezioni di film antiaustriaci) e a Fiume condussero anche le indagini, nel dicembre 1914, sulla proiezione di un film anti-tedesco, proiettato al teatro-cine Palace Hotel di Trieste, intitolato *Bismarck*, il cui soggetto alludeva esplicitamente alla sconfitta austriaca di Sadowa.²⁴⁷ La cosa non poteva passare inosservata: gli atti depositati presso l'Archivio di Stato di Trieste forniscono la narrazione di questa esemplificativa vicenda. Vi sono conservati il manifesto pubblicitario e la documentazione relativa alla proiezione del film *Bismarck*, pellicola che finì nelle mani della Direzione di polizia, la quale riferiva alla Luogotenenza, nel gennaio 1915, che «al Teatro Cine Palace Hotel di Trieste era stato proiettato il film *Bismarck* nelle giornate del 12-13-14 dicembre 1914», ma non era stato rinvenuto il manifesto presso il noleggiatore Johann Comici che, infatti, lo aveva dato ai proprietari del Cinema Riviera di Abbazia (ovvero, secondo le mie ricerche, Virginia Perini)²⁴⁸ e del politeama Ciscutti di (guarda caso) Pola.²⁴⁹ Il *Plakat* del film, cioè il manifesto pubblicitario di lancio, si trova allegato a un documento del *Bezirkshauptmannschaft* di Voloska (Abbazia) del 18 dicembre 1914, indirizzato al Presidio della Luogotenenza di Trieste (*Foto n. 6*): il capodistretto aveva vietato la proiezione del film *Bismarck*, annunciata dal manifesto pubblicitario, poiché gli sembrava inammissibile che il ricordo della battaglia di Königgrätz (Sadowa), in cui l'Austria era stata sconfitta, potesse diventare materia di divertimento pubblico e

²⁴⁴ Ivi, 3 giugno 1914

²⁴⁵ Dall'agosto 1914 dirigevano provvisoriamente il cinematografo Luigi Capolino ed Enrico Beck, in quanto Joseph Skerl (altrove Skerk), secondo una propria nota contenuta nel suo fascicolo, doveva effettuare delle cure. Ma già nel settembre la vigilanza rilevava che la conduzione dell'azienda veniva svolta in modo illecito dai due conduttori e che Skerl aveva affidato in realtà il cinematografo a un certo Černeka: ivi, 7 settembre, 1914.. Secondo la *Guida generale* cit. del 1915 Giuseppe Skerl era rappresentante di una Società di navigazione, la «Holland Amerika Linie», mentre come proprietari del Cinema Réclame compaiono i nomi di Capolino Luigi e Fritz Enrico.

²⁴⁶ LGT AG, b. 2425, fasc. 70 cit., 1 febbraio 1914.

²⁴⁷ LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Plakat* ivi contenuto

²⁴⁸ Su Virginia Perini rinvio ai capitoli IV e V.

²⁴⁹ ASTs. LGT AG, fasc. 70 cit., 9 gennaio 1915.

motivo di festeggiamenti. Aggiunge che l'impresario di Abbazia aveva respinto che la rappresentazione potesse aver avuto luogo a Trieste. Pertanto il capo distretto firmatario si faceva garante di denunciare eventuali altre iniziative e di riferire delle successive disposizioni nel merito²⁵⁰ Il *Plakat* reca infatti l'annuncio della proiezione del film al Cinematografo Riviera di Abbazia, prevista per il 18 e il 19 dicembre del 1915:

Cinematografo Riviera/19 dicembre/serata di gala/ oltre a un ricco programma anche un interessante Film/*Der Kaiser ruft*/ che tratta la giornata di un soldato/ grosso successo al teatro Fenice di Trieste.

Prossimamente *Bismark*/il grande Cancelliere tedesco/ in 6 atti, 3000 m.di pellicola, visione delle grandi battaglie di di Königgratz 1866 e Sedan 1870 . (TdA) ²⁵¹

Come riporta il manifesto, il film era stato proiettato al Fenice di Trieste, ma non si è trovato alcun film intitolato Bismarck che venisse proiettato nel cinema in quei giorni. Si è ritrovato, invece un film dallo stesso soggetto ma sotto altro titolo: il 27 dicembre 1914, al teatro-cine Fenice venne proiettato *Un idillio al campo* «dramma d'amore con episodi della guerra franco-prussiana».²⁵² Potrebbe trattarsi, molto probabilmente, dello stesso film ed è evidente, in tal senso, l'intento di eludere i controlli di polizia. Se in Italia, come altrove, quella di cambiare il titolo di un film da una sala all'altra era una pratica consolidata per richiamare l'attenzione del pubblico, in particolare sulle pellicole mediocri, si può ragionevolmente presumere che a Trieste lo scopo fosse, in casi come questo, di natura politica.²⁵³

A dimostrazione di una certa tolleranza della censura triestina verso l'intrattenimento cinematografico, la vicenda si concluse con l'autorizzazione alla visione del film, ovviamente scorciato delle scene allusive alla battaglia che aveva disonorato non solo l'immagine militare austriaca nella disfatta del 1866, ma anche la sua posizione *leader* nel mondo tedesco.²⁵⁴

Anche questa pellicola arrivava da Vienna: il film, distribuito dalla casa Eiko,²⁵⁵ era stato censurato ad Amburgo il 15 marzo 1914,²⁵⁶ dunque prima del conflitto, e consegnato al

²⁵⁰ Ivi, *Bezirkshauptmannschaft Voloska*, Abbazia 18 dicembre 1914 (TdA)

²⁵¹ Ivi, manifesto pubblicitario allegato al documento del 26 dicembre 1914 (TdA).

²⁵² «Il Lavoratore», 27 dicembre 1914.

²⁵³ «Le case di produzione, una volta concessa l'opera, non si preoccupavano troppo di come poi questa venisse lanciata sul mercato. E senza troppo riguardo per il pubblico, che rimaneva deluso nel vedere soggetti cinematografici già noti. La pratica non aveva risparmiato nemmeno casi storici illustri, come quello di Triboulet di Victor Hugo trasformato, suo malgrado, in Rigoletto [...]»:ACMVe, «Cinematograf. Rivista bisettimanale del cinematografo», Milano, I, 5, 1916

²⁵⁴ Ibid. Con il documento del capodistretto di Voloska del 26 dicembre la rappresentazione venne concessa, con l'omissione però dei retroscena politici e dei riferimenti alla battaglia di Königgrätz (Sadowa), comunicando la medesima variazione anche alla Direzione di Polizia di Trieste; «se, tuttavia» avverte l'autorità «i comportamenti politici dovessero continuare, la rappresentazione verrebbe sospesa» (TdA): ASTs. LGT AG, fasc. 70 cit., 26 dicembre 1914.

²⁵⁵ Messter, Film, Eiko, Espress-Film e Martin Knopf erano le sole quattro compagnie cinematografiche che avevano il permesso di riprendere sui campi di battaglia nel 1914: ACMVe, Isak Thorsen, *Nordisk Films Kompagni 1906-1924*.

noleggiatore Johann Comici di Trieste, presso il quale vennero affittati tutti i manifesti, come anche presso i *Kinotheater* ai quali il film sia stato distribuito (5 gennaio 1915).²⁵⁷ Ma è probabile che a Vienna il film fosse arrivato dall'Italia, dove veniva distribuito dalla ditta del cav. G. Pettine che aveva la rappresentanza anche a Trieste, accompagnato da una *réclame* dell'ottobre del 1914.²⁵⁸ Il noleggiatore Comici, inoltre, coinvolto in questo episodio, era un cittadino italiano e proprietario del caffè Moncenisio in piazza S. Giovanni 2 e in via Carducci 17.²⁵⁹ Nel luglio 1915 aveva già abbandonato Trieste; pertanto il Consiglierato di Luogotenenza dispose l'immediata chiusura dell'esercizio, nonostante avesse contratto un debito con il Banco operaio di mutui prestati, i cui soci erano sudditi austriaci. L'istituto era, infatti, «creditore verso il nominato Comici dell'importo di cor. 35.000, debito che il Comici stava saldando con il proprio esercizio» ma che non aveva ancora del tutto estinto, essendo il Comici un cittadino «di una nazione che si credeva alleata».²⁶⁰ La concessione, pertanto, della conduzione dei due esercizi di caffetteria venne affidata ad Alfredo Gallina.

Nel luglio del 1916 il film ricompare al teatro-cine Famigliare.²⁶¹ I brevi frammenti rimasti di tale pellicola²⁶² rappresentano sicuramente la versione censurata del film, in cui il vecchio Bismarck viene ripreso a cavallo con i suoi ufficiali in mezzo ad attrezzature militari distrutte e durante il suo settantesimo compleanno, quando il *Keiser* Guglielmo II, a nome di tutto il popolo tedesco, gli consegna una donazione di 2.750.000 franchi: somma che metaforicamente alludeva ad una dimostrativa generosità germanica.²⁶³

Dagli studi di caso ripercorsi si possono ipotizzare gli stretti rapporti interconnessi tra gli impresari cinematografici di Trieste e del Litorale, come già emerso nel paragrafo del primo capitolo dedicato all'irredentismo in Istria: il Teatro Cine-Excelsior Palace Hotel (*Tav. 2, n. 26*) occupava uno spazio dell'edificio che ospitava l'omonimo albergo, considerato il più lussuoso

The Rise and Fall of the Polar Bear, KINtop. Studies in Early Cinema, John Libbey Publishing Ltd, East Barnet Londra 2017, pp. 158-159.

²⁵⁶ Cfr. Herbert Birett, *Vereichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920*. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, K.G.Saur, München-New York-London-Paris, 1980, p. 38.

²⁵⁷ ASTs. LGT AG, fasc. 70 cit., 5 gennaio 1915 (TdA).

²⁵⁸ «Ditta cav. G. Pettine, Milano, *Bismark, il grande Cancelliere Tedesco*»: *réclame* in ACMVe, «Cinema.Quindicinale Cinematografico», n. 84, 30 ottobre 1914.

²⁵⁹ Riportato nella *réclame* pubblicitaria della *Guida generale* cit. del 1913: Comici Giovanni e Colautti Giuseppe, Caffè Moncenisio, p. S. Giovanni 2 e via Carducci 17. «Ritrovo del cetto commerciale nel centro della città»: *Guida generale* cit., 1915.

²⁶⁰ ASTs, LGT CL, b. 3628, 1915, fasc. 1112, 8 luglio 1915; b. 3629, 1915, fasc. 1218, 30 luglio 1915 e 10 agosto 1915.

²⁶¹ *La vita di Bismarck*: «Il Lavoratore», 26 luglio 1916.

²⁶² BACF, *Bismarck*, di William Wauer & Gustav Trautschold & Richard Schott, 1913: la descrizione dei brevi frammenti esistenti mi è pervenuta dal dr. Martin Koerber della *Stiftung Deutsche Kinemathek* di Berlino per il tramite della Cineteca del Friuli di Gemona.

²⁶³ BACF, 1. Nitrate fragment 33,2m; 2. 16 mm acetate dupe negative, 22,1m. Ringrazio la dr.ssa Elena Beltrami dell'Archivio Cinema della Cineteca per aver contattato il dr. Martin Koerber e per avermi fornito le informazioni richieste.

dell'Austria-Ungheria, ritrovo abituale di uomini d'affari, nobiltà ed ufficiali ungheresi e loro consorti; era gestito dalla Società Austriaca d'Alberghi e diretto da Alessandro Schalk di Abbazia, origine geografica che rimanda direttamente alla relazione con il cinema di Abbazia di Virginia Perini, in cui venne annunciato il film *Bismarck*.²⁶⁴ La memoria storica dell'edificio avvalorava tale ipotesi, poiché dal 1962 al 1980 il locale assumerà proprio il nome di Abbazia (e poi Savoia).²⁶⁵

3 Gli impresari associati di via Acquedotto, la 'vie lumière' triestina

Si può comprendere il fenomeno dell'impresariato cinematografico triestino di questi anni solo se si incrociano i dati politici sopradelineati con quelli professionali di queste figure, che quasi tutte potevano contare su una consistente liquidità derivata dalle loro piccole imprese commerciali, in tempi in cui la corona era fortemente svalutata a causa della situazione bellica e le banche, perlopiù trasferite in sedi austriache, non offrivano più crediti e interessi. La via, pertanto, per un sicuro guadagno era l'investimento. E il settore cinematografico, unito a quello teatrale, era sicuramente quello più redditizio, per una popolazione che nelle sale di spettacolo trovava l'oppio alle proprie sofferenze. Questi nuovi ricchi segnano pertanto il tramonto del prestigio delle importanti famiglie imprenditoriali triestine e dei loro investimenti azionari nel ramo mercantile e industriale, che avevano caratterizzato non solo l'economia triestina del porto franco e dell'emporio dell'Ottocento, ma avevano garantito la sopravvivenza dei maggiori teatri triestini (il Rossetti, il Fenice e l'ex Armonia), sprovvisti della dote, istituto riservato fino al 1913 solo al teatro comunale Verdi. L'istituto della dote era in affanno anche nei grandi teatri italiani, come a Milano, dove l'editoria, in mano alla concorrenza Ricordi-Sonzogno, esercitava il suo strapotere.²⁶⁶ A Trieste l'alta finanza, che era stata la categoria sia di produttori che di consumatori di cultura, durante la guerra lasciò un vuoto in città, che non fece precipitare, però, la domanda di beni voluttuari. Allora i grandi capitali lasciarono il posto alla circolazione monetaria dei piccoli commercianti che, con la svalutazione della corona all'indomani dell'avvento della lira, si salveranno così dal fallimento.

A tale trasformazione del commercio culturale non poteva non seguire una trasformazione della ricezione, incline ai varietà e ai cinematografi. L'aveva capito bene il sociologo tedesco Werner Sombart che, nel volume *Luxus und Kapitalismus* (scritto nel 1913) analizza la

²⁶⁴ Abbazia era uno dei luoghi di villeggiatura più eleganti della monarchia austroungarica; inoltre la maggioranza italiana di Fiume (e dintorni) aveva forti legami di cooperazione commerciale-industriale marittima con la popolazione del litorale dalmata e istriano, mentre gli impiegati statali erano soprattutto ungheresi. A Fiume e ad Abbazia erano numerosi gli alberghi e i caffè, che si distinguevano in base al censo o alla nazionalità dei clienti (specie se «stranieri»). Molti erano i proprietari ungheresi o austriaci. Anche i nomi dei teatri erano gli stessi: a Fiume, come a Trieste, esistevano i teatri Verdi e Fenice: Ilona Fried, *Fiume città della memoria 1868-1945*, Udine, Del Bianco, 2005, pp. 62-64, 67 e 77.

²⁶⁵ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., p. 182.

²⁶⁶ Irene Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro* cit., pp. 62-66.

trasformazione della cultura del divertimento parallela al processo di urbanizzazione nelle grandi città europee figlie del capitalismo, nelle quali non solo i teatri, i ristoranti, i music-hall, ma anche i grandi negozi si evolvono e diventano spazi del tempo libero, di svago mondano, oltre che punti di approvvigionamento:²⁶⁷ ne sono un esempio i già menzionati magazzini triestini Weiss e Öhler. La metafora di Giaime Alonge, secondo cui la vita metropolitana assomiglia allo scorrere di una pellicola e il flusso ininterrotto di stimoli sensoriali colpiscono il passante della grande città come lo spettatore in sala, rimanda alla destrutturazione temporale nelle arti e nella letteratura primonovecentesche, di cui Stephen Kern ritiene responsabile anche l'avvento del film, che in quegli anni allargava il senso del presente e accorciava il senso della durata: e tale era il tempo delle nuove narrazioni cinematografiche, oltre a quelle letterarie (di Svevo, di Proust e di Joyce, *in primis*). La stessa dinamicità in *Cabiria*, anche grazie al carrello, oppure nel montaggio parallelo di Griffith e in quello alternato di Porter, materializza l'avvenuta trasformazione del concetto di continuità anche nel cinematografo.²⁶⁸

Mentre gli intellettuali, dunque, disputavano sulla legittimità estetica del genere artistico, il grande pubblico affollava i *boulevard* della grandi città e le sale cinematografiche, frammentato in *target* differenti e immerso nella nuova *imagerie* industriale, anche della cartellonistica, degli strilloni di strada e dei varietà.²⁶⁹ Era, questo, un pubblico 'diversamente emotivo', da quello che Christophe Carle definisce «emotivo» in quanto tendente alla trasgressione e al tumulto politico (e non solo) nei loggioni dell'Ottocento;²⁷⁰ era il festante pubblico di via Acquedotto, un bacino di utenza che questi scaltri organizzatori non potevano lasciarsi sfuggire. La formazione di 'trust' del divertimento era, pertanto, una necessaria strategia commerciale. Riproponendo l'esempio dei teatri milanesi, anche attorno alle sale Eden, Stabilini, Olympia, Fossati, Dal Verme ed altri si era creata una rete di istituti annessi (ristoranti, compagnie di operette, sartorie); analogamente l'industria dell'intrattenimento a Trieste creò nel 1912 la prima Società Cinematografica Triestina, di cui facevano parte Josef Caris, Johann Rebez e Josef Fulignot, primo e unico caso di gestione cinematografica associata nel periodo prebellico e bellico, che permetteva loro di pubblicare

²⁶⁷ Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, München-Leipig, Duncker & Humblot, 1922, pp. 28 sgg.; si veda a tal proposito Roberta Sassatelli (a cura di), *Werner Sombart. Dal lusso al capitalismo*, Roma, Armando Editore, pp. 17-19.

²⁶⁸ Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, pp. 39 sgg. e Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, UTET 2001, pp. 9 sgg.

²⁶⁹ Il passaggio dall'imprenditore-montatore di filmati ai mille mestieri della macchina produttiva vera e propria e alle professionalità legate alla natura economica del prodotto-film è strettamente legato alla nuova *imagerie* industriale di primo Novecento, che diede inizio al «pubblico moderno»: cfr. Fausto Colombo, *L'industria culturale italiana dal 1900 alla seconda guerra mondiale. Tendenze della produzione e del consumo*, pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, Milano 1997, pp. 22-25.

²⁷⁰ Christophe Carle, *Trasformazioni del pubblico teatrale in Francia e a Parigi nel XIX secolo: un tentativo di approccio indiretto* (trad. di Mario Fincardi), in «Memoria e ricerca» 29 (2008), pp. 11-27:13.

annunci in comune e proiettare gli stessi film, con evidenti vantaggi economici.²⁷¹ La *Guida* del 1914 indica, inoltre, un quarto associato, Riccardo Colledani, pensionato, definito da Silvio Benco «istrice austriacante capitano» che gestiva il Teatro Cine Ideal (*Tav. 2.3, n. 24*), situato in pieno centro cittadino; e non è da escludere che la stessa liquidazione, ricevuta con il pensionamento, abbia permesso l'avvio della sua gestione cinematografica. Date le sue tendenze non è difficile ipotizzare il motivo del suo distacco dalla società.²⁷² La *Tav. 3 in Appendice* fornisce un elenco dei locali e dei protagonisti della vita culturale del 1914, in via Acquedotto e nelle immediate vicinanze.

Ripercorriamo la genesi di questa associazione cinematografica. Il Cinema Americano venne aperto da Josef Caris nel 1909, insieme a Rebez, in piazza della Borsa 15 (*Tavv. 1 e 2, n. 25*), ma poi Caris mantenne da solo la licenza cinematografica fino al 1916.²⁷³ Nello stesso anno assunse l'impresa del cinematografo al *Theater-Kino-Variété* Eden, mentre Rebez continuò a mantenere la direzione del cinematografo Edison, in Piazza Caserma, oggi Piazza Oberdan (*Tavv. 1 e 2, n. 13*). La sua attività era già segnalata nel 1908 in un rapporto di polizia alla Luogotenenza, nel quale si riferiva delle sue tendenze nazionali-italiane, della sua appartenenza all'Associazione Patria e della sua buona situazione finanziaria grazie, al commercio di manifatture che esercitava in Piazza Barriera Vecchia 2.²⁷⁴ Nel 1912 ai due impresari Caris e Rebez si associò anche il titolare del Nuovo Cine, Josef Fulignot (*Tavv. 1 e 2, n. 7*). I tre erano già attivi al Teatro Fenice (*n. 3*) dal 1910, insieme a Nicolò (Nikolaus nelle fonti) Quarantotto fino al dicembre 1913 (mentre il proprietario era Theodor Hermannstorfer).²⁷⁵ Inoltre, come già esposto, tra il 1914 e il 1915 *Caris e Rebez* gestivano gli spettacoli cinematografici al Politeama Rossetti (*n. 1*).²⁷⁶ I tre impresari stipularono il contratto di noleggio nel gennaio 1913 con Ruggero Bernardino e Nicolò Quarantotto (ditta «Bernardino & C» in via Rittmeyer 14 (*lett. E*). Quest'ultimo, nel giugno seguente, rimase, però, il solo titolare della ditta, perché Bernardino rimpatriò in Italia. Le relazioni professionali tra tutti questi personaggi ci permettono di capire le dinamiche sottese al commercio cinematografico, i criteri che regolavano la distribuzione di film, la grande quantità di pellicole che alimentavano l'industria cinematografica, gli importi di acquisto e noleggio, nonché la regolamentazione dei

²⁷¹ Irene Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro* cit., p. 66..Si veda la *Guida generale* cit., 1915, alle rispettive voci, e Dejan Kosanović, *Trieste al cinema* cit., pp. 134 e 146-148.

²⁷² *Guida generale* cit., 1914 e 1915, voce «Cinematografi». Il distacco successivo di Colledani dalla Società Cinematografica Triestina viene riportato in D. Kosanović, *Trieste al cinema* cit., p. 185.

²⁷³ LGT AG, b. 2426, fasc. 141, 22 maggio 1915.

²⁷⁴ Ivi, 13 giugno 1908. *Guida generale* cit., 1910: «Caris Giuseppe» alla voce «Manifatture», piazza Barriera Vecchia 1, proprietario cinematografico in piazza . Borsa 10 [15], abitante in via Barriera Vecchia 10: anche LGT AG, b. 2426, fasc.141 cit., 13 giugno 1908.

²⁷⁵ LGT AG, b. 2426, fasc. 141 cit., 15 febbraio 1910.

²⁷⁶ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 80 cit., 16 dicembre 1914 e 4 gennaio 1915, *Politeama Rossetti*: «Die verantwortlichen Geschäftsführer für die Kinovortellungen sind die Unternehmer Rebetz und Caris, Eigentümer des hiesigen Kinematographen "Edison", via Caserma 19».

rapporti societari nella fornitura dei film quando sussisteva ancora un'ampia libertà commerciale dovuta alla neutralità italiana:

«Sciogliendosi la ditta Bernardino & C. e continuandovi il lavoro di noleggio film dall'uno o dall'altro dei soci di tale ditta, indifferente sotto qual nome, s'intende che il presente contratto avrà valore per quello dei soci che assumesse detto lavoro [...]. La ditta Ruggero Bernardino & C. fornirà ai suddetti signori [Caris, Rebez e Fulignot] per i loro tre locali complessivamente 3600-3700 film nuovi, scelti tra le migliori case produttrici. In casi speciali, per fronteggiare la concorrenza, la ditta resta libera di programmare, prima di Trieste, in una o l'altra delle città di Fiume, Pola o Gorizia.

I sigg. Caris, Rebez e Fulignot pagheranno alla Ditta Bernardino per il noleggio un terzo del costo del film. Resta libero alla Ditta Bernardino di rifiutare la fornitura di un metraggio superiore al fissato settimana per settimana; fornendo però un metraggio superiore allo stabilito, dovrà venir fissato di volta in volta e di comune accordo delle parti il noleggio per quest'eccedenza.

Per ogni programma verranno fornite da 4 a 10 plance. Per film speciali ne verrà fissato il numero al momento dell'acquisto.

La scelta dei film verrà fatta di comune accordo. Se però all'ora della visione destinata dal fornitore nessuno sarà presente, la scelta sarà fatta dal fornitore. Per le case con le quali il fornitore ha dei contratti per l'acquisto di un dato quantitativo, resta stabilito che tali film vengano riconosciuti dai signori Caris, Rebez e Fulignot come materiale preso in visione.

Nel prezzo stabilito è compreso lo sfruttamento del metraggio settimanale suddetto in prima e seconda visione nei vostri locali. I programmi per matinées e serate comiche per detti cinematografi verranno formati dallo stock disponibile della ditta Ruggero Bernardino e non verranno conteggiati.

Acquistando la Ditta Bernardino film usati o che superino il prezzo di 2 cor. al metro resta stabilito che dovrà avvenire un accordo fra i contraenti prima dell'acquisto per potersi programmare nei suddetti cinema allo scopo del suddetto accordo.

Restano a disposizione per le famiglie Bernardino e Quarantotto i biglietti d'ingresso per tutti e tre i locali.

Nicolò Quarantotto, Ruggero Bernardino, Josef Caris, Johann Rebez, Josef Fulignot.²⁷⁷

Ben presto, però, Quarantotto, rimasto unico titolare della ditta, entrò in contenzioso con i tre soci, accusandoli di non aver ottemperato al patto concordato. Se il primo contratto di noleggio, infatti, prevedeva un importo fisso settimanale, con l'aumento dei lungometraggi si dovettero rimodulare le clausole della percentuale sugli incassi, pari al 40%, restando a carico di Quarantotto le spese di *réclame* e di fornitura dei programmi. Tuttavia queste nuove condizioni non furono rispettate, tanto che Quarantotto si rivolse al Tribunale provinciale; ma l'intervento di una non precisata «parte amica» risolse poi definitivamente la controversia in via stragiudiziale.²⁷⁸

²⁷⁷ LGT AG, b. 2426, fasc. 141 cit., 15 gennaio 1913: Contratto di noleggio: «il presente contratto entra in vigore il 1 gennaio 1913 fino al 30 giugno 1914, prolungato di anno in anno se non vi è disdetta scritta».

²⁷⁸ I primi contratti di noleggio erano stati stabiliti in un importo fisso settimanale: all'inizio del 1912, però le case produttrici di film cominciarono a fabbricare lungometraggi che costavano molto di più. Per non dover ogni volta stabilire un sovrapprezzo, per ognuno di questi film venne stabilito un contratto con percentuale ad incasso (40%), restando a carico di Quarantotto le spese di *réclame* e fornitura dei programmi. Poiché però tale accordo non si era rivelato abbastanza conveniente, venne disdetto e fu stipulato nuovo contratto (dall'1 gennaio 1913 al 30 giugno 1914), i cui termini però, a parere di Quarantotto, non erano stati rispettati dai tre impresari: ivi, pr 1719, 12 gennaio 1913 *Nicolò Quarantotto contro Caris, Rebez, Fulignot: irregolarità nell'esercizio cinematografico Americano, Edison, Nuovo Cine*.

3.1 Guido ed Enrico Wölfler e le «tacite associazioni» cinematografiche di via Acquedotto

A dimostrare i legami che intercorrevano tra gli esercenti dei locali artistici e quelli delle ditte manifatturiere concorre la vicenda del *Theater-Kino-Variété* Eden di via Acquedotto 35 (*Tavv. 1 e 2, n. 2*), le cui proprietà e gestione erano ricoperte da due fratelli: Ernesto Windspach, che dirigeva il caffè, mentre David il cine-teatro.

Dal 1912 al 1914 Enrico Wölfler era co-proprietario con David Windspach della licenza cinematografica.²⁷⁹ Nel 1912 i due furono oggetto di indagini governative, in quanto ritenuti colpevoli di aver permesso nel locale una dimostrazione politica filoitaliana, scaturita dalla visione dei «quadri» intitolati *La prima bandiera italiana issata a Tripoli*, in tempi in cui la guerra di Libia veniva accolta a Trieste come un «simbolo felice» per una più grande guerra.²⁸⁰ Wölfler, che era il direttore del cinematografo, condannato a 14 giorni di arresto e una multa di 200 corone, si rivolse alla Luogotenenza pregandola di riconsiderare la sua posizione, giustificata dal fatto che in quell'occasione era stata proiettata, oltre ad un nuovo film vistato da un impiegato, un film «dal vero» e una comica, già altre volte rappresentati nei cinematografi di Trieste, secondo la consuetudine locale, permessa dalla stessa Direzione di polizia, per cui «i film dal vero o non venivano nemmeno inseriti nel manifestino da vistarsi oppure venivano designate genericamente come 'scena dal vero' e 'scena comica'. La sera del 20 corrente disgraziatamente scelsi una scena dal vero, già rappresentata in moltissimi cinematografi di Trieste, rappresenta una festa a Tripoli [...]».²⁸¹ Ma la pellicola, che aveva sollevato il pubblico in sala, in realtà era già stata vietata al Rossetti a causa delle scene tendenziosamente provocatorie. Windspach, alla fine, dovette patteggiare un risarcimento di 40 corone giornaliere, mentre Enrico Wölfler fuggirà in Italia subito dopo.²⁸² Inizialmente la polizia propose la confisca della licenza cinematografica di Windspach e la chiusura del cinematografo nel varietà ma, nell'ottobre seguente, considerato il sensibile danno subito dal proprietario, e in considerazione del suo «impeccabile comportamento da cittadino», gli si rinnovò la licenza.²⁸³

²⁷⁹ ASTs, LGT CL, 2426, fasc. 113.

²⁸⁰ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 95, 23 luglio 1912 (TdA). Sulla turcofilia austro-tedesca contro l'Italia, Giulio Cesari cita una caricatura del giornale satirico «Kikiriki» con i nomi di Tripoli, Tunisi, Trento e Trieste cfr. Giulio Cesari, *Sessant'anni di vita italiana 1869-1929: memorie della Società operaia triestina*, Trieste, Società operaia triestina 1929 cit., p. 185.

²⁸¹ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 95, s.d. (documento incompleto).

²⁸² «Wölfler Heinrich, già trasferito in Italia con Zanetti Guido, Zeller Roman, Zurch Hector e Fonda Nikolaus, tutti multati per il loro pensiero politico, hanno preso parte ad associazioni irredente italiane». Il Presidio di Polizia chiede al Tribunale Provinciale di Trieste, di sapere se quei personaggi sono presenti in qualche registro come proprietari o creditori di ipoteche (agosto 1916): ASTs, LGT DP-AR, b. 3607 fasc. 3765, 22 giugno 1916, *Wölfler Enrico*

²⁸³ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 95, 2 ottobre 1912.

A prestare quella pellicola all'Eden era stato il fratello di Enrico, Guido Wölfler, la cui attività di «noleggio e commercio di film cinematografici» fino al 1918 fu costellata di controversie con le autorità. Sempre nel 1912 si era associato con fratello Enrico nella gestione del cinematografo Galileo, in via Acquedotto n. 25 (*Tavv I e 2, n. 8*), attiguo al quale vi era anche il loro Caffè Express, al n. 27, gestione 'combinata' simile a quella dei fratelli Windspach. Gli atti del Consiglierato di Luogotenenza del 1918 riportano interessanti notizie su Guido Wölfler che, nella sede di via Settefontane 2, dove anche abitava, teneva un deposito di pellicole, per il quale fu più volte multato, in quanto i locali non erano idonei.²⁸⁴ Le non conformità vengono dettagliate in un Rapporto di polizia del 10 gennaio 1918, che ammette l'esistenza di una rete fra impresari cinematografici in via Acquedotto : «[...] Sempre più spesso è difficile da definire la provenienza di questi film, poiché i noleggiatori non sono sempre affidabili e l'indagine condotta ha dimostrato ad esempio che un ben noto Beltramini [direttore della grande casa cinematografica Robert Müller & C. di Vienna, gestore del Teatro-Cine Familiare in via Acquedotto 24 dal 1916: *NdA*],²⁸⁵ Wilhelm Ferdier, Anton Felice (gestore del *Nuovo Cine* di via Acquedotto 37) e Guido Wölfler hanno una tacita associazione («*eine Stille Vereinigung*»), nella quale solo Wilhelm Ferdier risulta essere noleggiatore autorizzato».²⁸⁶

Molte pellicole dal vero e comiche, quindi, non solo non venivano censurate, ma perfino distribuite ai locali «*Kinobesitzer*» come materiale 'di secondo livello', per poi giustificarsi di fronte alla Polizia in quanto ritenute «economiche e scadenti». In occasione del sopralluogo del 7 gennaio nei sopracitati cinematografi era emerso il caso del film intitolato *La guida egiziana*, che Anton Felice «ha preso in prestito da Guido Wölfler, per rappresentarlo nel suo cinema *Nuovo Cine*, per poi ulteriormente prestarlo al conduttore dell'*Eden*, senza l'obbligato passaggio alla censura. Il film in questione è di provenienza inglese, reca un titolo inglese e denominazione inglese» (della casa Vitagraph, che in realtà era americana). Wölfler, dunque, presso il quale fu trovato un intero deposito di film, teneva gli stessi «immagazzinati in una cassa e non si curava di riempire i relativi documenti di legge ed esercitava il noleggio nonostante la sua istanza fosse stata rigettata dalla Luogotenenza. La censura dei suoi film era pertanto solo illusoria. E in effetti la legge non offre alcun motivo per il sequestro definitivo e la cessione del film in via burocratica, poiché il negozio di noleggio dei film è per legge un libero commercio [«*die Filmverleihgeschäfte als ein freie Gewerbe qualifizieren*»], stabilendo infatti solo l'idoneità del luogo di custodia dei film e il collaudo da parte

²⁸⁴ Guido Wölfler era nato nel 1875, di cittadinanza austriaca, la madre si chiamava Amalia Fano, il padre Giulio, di cittadinanza austriaca: foglio d'identità in ASTs, LGT CL, b. 3654, fasc. 82, 19 aprile 1918 (TdA).

²⁸⁵ «Venne col 1 gennaio assunto in completa gestione dal sig. Renato Beltramini, direttore della grande casa cinematografica Robert Müller & C. di Vienna, il quale, coadiuvato dal proprio fratello, che assume la direzione amministrativa e artistica del teatro stesso, sarà in grado di dare al pubblico spettacoli scelti e di primo ordine»: «Il Lavoratore», 1 gennaio 1916.

²⁸⁶ ASTs, LGT CL, b. 3654, fasc. 82, 10 gennaio 1918.

della commissione competente».²⁸⁷ Viene allegata la lista delle pellicole sequestrate nella sede di via Settefontane 2:

La donna nuda,²⁸⁸ *Giusto castigo*, *Per l'eterno*, *La sonnambola*, *La forza della coscienza*, *Colpevole e non colpevole*, *Pantofletta rossa*, *Bambola mia moglie*, *Furto per l'onore*, *Historia d'un Pierrot*,²⁸⁹ *Cuor d'oro*, *I corvi*, *Bisbetica domata*, *Saturnino Farandola*, *Michele Perrin*, *Cuor di bimbo amor di soldato*, *Cleo la tigre*, *Felicità negletta*, *L'orfanella di fuuole*, *Turbine d'odio*, *Il natale del forzato*, *Il sacrificio di Dick Winter*, *Più forte dell'odio*, *Per l'onore della figlia*, *Il microbo del tango*, *L'ospite misterioso*, *La morte alla gola*, *Il segreto del violinista*, *L'eredità degli orfanelli*, *Sogno e risveglio*, *Un giuoco del destino*, *Il diamante azzurro*, *Carnevale di Nizza*, *Ali spezzate*, *San Marco*, *L'automobile nera*, *I misteri dell'aristocrazia*, *Operazioni chirurgiche*. Una scatola di singoli pezzi di pellicole, tot. 104 scatole di pellicole.

Molti di questi titoli, di provenienza italiana, appaiono fra quelli elencati nelle già citate liste di censura del 1915. Wölfler ammise quanto addebitato, come Anton Felice ammise di aver prestato la pellicola al direttore dell'Eden (Antonio Machne nel 1918).²⁹⁰ Nell'aprile seguente Guido Wölfler «più volte condannato dalla polizia e il 17 febbraio 1918 a una multa di 50 corone, non è più rimarcabile di ulteriore fiducia».²⁹¹ L'inizio della sua attività come noleggiatore di film risaliva al novembre 1916, quando chiese alla Luogotenenza, sezione industriale, di esercitare tale professione, indicando come sede quella di via Settefontane, il cui deposito, adiacente alla sua abitazione, non avrebbe ecceduto i 30 kilogrammi. Ma il Magistrato Civico, competente nell'agibilità degli edifici, rispose con esito negativo alla Luogotenenza, in quanto i locali non erano conformi alle norme di legge e dispose lo sgombero dei film depositati.²⁹² Evidentemente, nonostante il diniego del consigliere di Luogotenenza, Wölfler continuò ad esercitare illegalmente la sua attività, che mantenne ed, anzi, incrementò nel dopoguerra, supportando dal 1919 l'attività del fratello al Gran Cinema Teatro Italia, ex Ideal, di proprietà della Leonifilms di Milano (*Tav. 4*).

Ma all'inizio della sua attività cinematografica, intrapresa a partire dal 1909, Guido Wölfler, di professione orologiaio in Corso 20, godeva di una buona reputazione morale-politica.²⁹³ Nel

²⁸⁷ Ivi, 11 gennaio 1918. Della pratica del libero commercio se ne parla anche nel periodico austriaco «Der Kinobesitzer» (*Offizielles unabhängiges Organ des Reichverbandes der Kinematographischenbesitzer in Österreich*) 6 ottobre 1917. La casa Vitagraph, in realtà, era statunitense e aveva la sede di rappresentanza in Italia a Milano.

²⁸⁸ Film di Carmine Gallone, Aprile 1914, da un lavoro di Henry Bataille, con Lyda Borelli (Lolette), Ugo Piperno, Lamberto Picasso, Cines. La casa aveva scritturato tutti i componenti della compagnia teatrale Piperno-Borelli-Gandusio: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 164-166.

²⁸⁹ 1913, con Francesca Bertini, regia di Baldassarre Negroni, su youtube versione del 1914 con Leda Gys, Versione cinematografica della pantomina di Fernand Beissier: film muto, ma sonorizzato con le musiche originali di Mario Costa, compositore italiano di operette ("Scugnizza") e celebri canzoni napoletane. Uno dei primi grandi film italiani, destinato a un successo mondiale, e con interpreti (Francesca Bertini in travesti, Emilio Ghione) che di lì

²⁹⁰ ASTs, LGT CL, b. 3654, fasc. 82, 8 e 9 gennaio 1918 (trad. it.)

²⁹¹ Ivi, 19 aprile 1918 (trad. dal ted.).

²⁹² ASTs, LGT CL, b. 3642, f 1746, 16 novembre 1916; «il Magistrato Civico all'i.r. Consigliere di Luogotenenza: Si restituisce informando che i locali non corrispondono allo scopo, perché non sono coperti a volto come lo prescrive la Legge del 18 agosto 1908 n. 163 punt. LXXVI parr. 12 e 15. Perciò si propone in obbedienza alla predetta Legge di non accordare il chiesto permesso e di ordinare a chi di ragione, per viste di sicurezza contro il fumo, l'immediato sgombero delle films che si trovano depositate nel camerino, sopra scansie di legno». Ivi, 14 dicembre 1916

²⁹³ LGT AG 2426, fasc. 209, 21 ottobre 1908.

giugno di quell'anno chiese la voltura della licenza del cinematografo a suo nome, licenza prima di proprietà di Scabar Felice, nonché il trasferimento della proprietà del locale, che allora si chiamava Helios, e che era al tempo nelle mani del già menzionato filoitaliano Giuseppe Stancich.²⁹⁴ Contro tale trascrizione dell'azienda la direzione di Polizia, visti i precedenti di Stancich, si esprime dapprima negativamente ma, considerate le credenziali affidabili di Wölfler, evase poi la richiesta.²⁹⁵

Ben presto, però, iniziarono i sospetti contro di lui. Nel maggio 1913 la Luogotenenza non accordò a Guido Wölfler il permesso di aprire un varietà nel suo cinematografo, sollevando pesanti difformità nelle misure di sicurezza, in quanto i piani presentati non erano completi e le uscite di sicurezza erano insufficienti per la capacità della sala.²⁹⁶ Dalla capienza prevista è possibile intuire anche la rilevante consistenza delle entrate finanziarie con la vendita dei biglietti: allegate al Protocollo, redatto dalla competente Commissione teatrale, sono depositate infatti le piante del salone Galileo, che contava 170 posti in galleria, 425 posti in platea e 6 nei palchi.²⁹⁷ Inoltre i due gestori chiedevano di poter installare un motore a benzolo con dinamo per la produzione di corrente.²⁹⁸ La Luogotenenza esibì la rituale formula di diniego alla loro richiesta di varietà «in quanto il fabbisogno in questo quartiere è già coperto»: quartiere in cui, secondo il consigliere di polizia Manussi, insistevano già i *Theater-Variété* Gambrinus, Eldorado, Maxim, Eden, Sala Bellini (ovvero il Minimo-Bellini).²⁹⁹ Concludeva inoltre, a giustificazione della ricusa, che le altre istanze simili a quelle di Wölfler erano finalizzate sì a contrastare la forte concorrenza esercitata dall'ampio cine-varietà Eden in via Acquedotto, ma «raggiungerebbero a malapena il vantaggio, perché il pubblico comunque preferirebbe l'ampia e ben attrezzata sala dell'Eden, che non i piccoli cinematografi».³⁰⁰

I guai per Wölfler non erano ancora finiti. Essendo coinvolto con il fratello durante l'estate del 1914 in una causa esecutiva con la ditta austriaca, che aveva installato il motore a benzolo esalante un odore insostenibile al vicinato, e che chiedeva oltretutto l'appalto forzato per debiti, Wölfler passò la concessione della licenza a Ferdinand Müller, di origine boema.³⁰¹ Inizialmente la

²⁹⁴ LGT-AG, b. 2426, fasc. 216, 18 dicembre 1908.

²⁹⁵ Ivi, 6 e 20 ottobre 1909.

²⁹⁶ LGT AG, b. 2426, fasc. 209 cit., 11 giugno 1913.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ «Richiesta alla Luogotenenza di poter installare un motore a benzolo con dinamo per la produzione di corrente elettrica a scopo illuminazione del cinematografo, con il sistema Martini Euekene, a pressione di acido carbonico per il deposito sotterraneo di benzolo»: ibid.

²⁹⁹ LGT AG, b. 2426, fasc. 209 cit., Guido ed Enrico Wölfler, 14 maggio 1913

³⁰⁰ Ibid. Inoltre il locale non rispettava le norme di sicurezza: ivi, *Protocollo* della commissione di sicurezza dell'11 giugno 1913.

³⁰¹ Di cui non è nota l'eventuale parentela con il rappresentante della casa cinematografica viennese Robert Müller che a Trieste avrà particolare importanza dal 1916: LGT AG, b. 2426, fasc. 113, 10 luglio 1914 e 15 gennaio 1915. Si veda cap. III, par. 2.

polizia manifestò qualche titubanza per il fatto che «il nuovo proponente era stato multato in America, dove aveva vissuto per vent'anni e dove aveva anche commesso reati per debiti ed era, perciò, scappato in Europa». La Luogotenenza, tuttavia, a settembre gli concesse la licenza del cinematografo, prorogata anche negli anni successivi.³⁰²

Enrico Wölfler, figlio di Giulio e Amalia Fano, era anche titolare della licenza industriale dell'attiguo «esercizio di latteria, con vendita caffè, cioccolata, birra in bottiglia, vini fini esteri e nazionali a bicchierini (esclusi liquori alcolici), paste e dolci in genere» in via Acquedotto 27,³⁰³ al quale si accedeva dal cinematografo tramite una porta di comunicazione nel muro divisorio.³⁰⁴ Il locale viene compare nei documenti archivistici come «Restaurant Bar Cine via Acquedotto», per il quale Enrico figurava insolvente in un contenzioso per debiti, tanto che venne disposta l'amministrazione forzata del cinematografo.³⁰⁵ Non era, dunque, estraneo all'attività cinematografica del fratello Guido, anzi: nel 1914 chiese ed ottenne di «poter esercitare noleggio, compera e vendita di films cinematografiche al n. 17 di via Barriera Vecchia».³⁰⁶

Le notizie e le vicende professionali fino a questo punto esposte ci danno l'idea dell'importanza dei fratelli Wölfler nel mercato cinematografico locale, confermata dalla posizione che Enrico, al pari del fratello, ricoprì dopo la guerra, quando diventerà direttore dell'Agenzia di Trieste della Società anonima italiana per il commercio cinematografico Leoni Films di Milano.³⁰⁷ A tal proposito si può ipotizzare che proprio la sua fuga in Italia prima del 1916, di cui ci informa un documento di Polizia, abbia permesso ad Enrico di contattare le case cinematografiche italiane, in particolare la Leoni Film di Milano, con le quali nel dopoguerra

³⁰² Ibid. 24 settembre 1914.

³⁰³ Il locale era intestato però ad entrambi i fratelli. LGT CL, b. 3565 f 1523, 10 maggio 1912. Enrico abitava in via Rossetti 46.

³⁰⁴ «L'Inclito Magistrato Civico di Trieste al signor Enrico Wölfler cinematografo: In esito all'istanza dd. 4 corr. mese questo Magistrato civico, impregiudicate le obbiezioni che potrebbero venir sollevate dall'autorità industriale, Le accorda, in linea di polizia edile, il permesso di aprire una porta di comunicazione nel muro divisorio al pianterreno fra le case n. d'or. 27 e 25 di via Acquedotto e precisamente tra il locale che serve la sala d'aspetto del cinematografo e l'attuale esercizio di bottiglieria (le condizioni sono quelle di sicurezza vigenti): Ivi, 31 maggio 1912.

³⁰⁵ ASTs, LGT CL. b.3583, f 846, 30 giugno 1913: «I.R. Giudizio distrettuale civ., parte procedente Friedrich Kafka k.k. Hoflieferant, parte obbligata Enrico Wölfler, Restaurant Bar Cine via Acquedotto», ordine di esecuzione del 24 febbraio 1914: LGT CL, b. 3607, fasc. 897, 1914.

³⁰⁶ ASTs, LGT CL. B. 3607, fasc 746, 1914: è allegato il disegno per l'ispezione dei locali, al secondo piano. *Protocollo* della commissione del 28 febbraio 1914: «Oggetto: impianto industriale deposito di pellicole di celluloidi dietro stretta osservanza delle prescrizioni di sicurezza contenute nell'atto di sopralluogo protocollo 5 marzo 1914., adattato a deposito». Ivi, 1 maggio 1915: «[...] la si invita ripetutamente ad informare questo ufficio entro 8 giorni se Lei ha adattato il deposito di pellicole di celluloidi al n. 17 di via Barriera Vecchia in conformità al decreto di approvazione 27.4.1914 fasc. 746/2. Qualora Ella non corrisponda al presente decreto entro il termine fissato si applicheranno in Suo confronto misure di rigore». La concessione porta la data del 31 maggio 1914.

³⁰⁷ *Guida generale* cit., 1921,1922.

intrattenne fruttuosi rapporti commerciali.³⁰⁸ E che Milano fosse un punto di riferimento non solo politico, per i fuoriusciti irredentisti triestini, ma anche cinematografico lo si può intuire da un contenzioso, che richiamava la Convenzione Italia-Austria del 1890, sorto nel 1912 tra i Wölfler e l'altro colosso del commercio di pellicole a Trieste, cioè Salvatore Spina, di cui si è trattato nel primo capitolo a proposito dell'ostilità a lui riservata dalla direzione di Polizia in quanto fiero sostenitore dell'italianità di Trieste.³⁰⁹ Spina li aveva denunciati per avevano affisso i manifesti che annunciavano la proiezione serale di *Zigomar contro Nick Carter* della casa cinematografica Eclair.³¹⁰ Si trattava di una primissima visione per Trieste, poiché il film era uscito nelle sale appena il mese prima. I teste a favore di Spina erano Alberto Tont e il già citato Giovanni Rebetz (cinematografo Edison), i quali, tra l'altro, nel maggio precedente, avevano chiesto ed ottenuto senza obiezioni il nullaosta per la riproduzione del film. A Spina era riservato il «diritto di produzione della Film a Trieste e Litorale, accordato dal concessionario esclusivo sig. Luigi del Grosso di Milano e pertanto egli a sua volta poteva –unico e solo- noleggiare la detta film a Trieste permettendone la rappresentazione nei singoli cinematografi».³¹¹ Spina aveva già diffidato i Wölfler dalla rappresentazione serale dell'annunciato film, che evidentemente era già stato proiettato, danneggiando così gli interessi di Spina, il quale chiedeva, pertanto, la confisca della pellicola e si costituiva parte civile nella causa. Considerate le schiaccianti prove, l'i.r. Tribunale provinciale avrebbe dovuto esprimersi a sfavore dei Wölfler: invece, e qui emerge il velato e tendenzioso gioco di forza tra autorità e impresari regnicoli, concesse l'esecuzione del chiesto sequestro, ma dietro una cauzione di 5000 corone «in quanto l'esclusività dei diritti d'autore nella film "*Zigomar contro Nick Carter*" non risulta ancora sufficientemente provata, sia con riguardo all'eventuale ingiusto danno a cui andrebbe incontro il denunciato, che per il caso in cui dovesse in seguito risultare provato il suo valido diritto a rappresentare la film. Si ritiene la somma corrispondente alle condizioni economiche del denunciante, notoriamente prosperose».³¹² conclusioni giudiziarie, queste ultime, che non lasciano dubbi sull'interpretazione proposta. Spina, pertanto, alla fine fu costretto a ritirare la denuncia, sia perché i denunciati desistettero

³⁰⁸ Multato per il suo pensiero politico, si era già trasferito in Italia insieme con Guido Zanetti, Roman Zeller, Hector Zurch e Nikolaus Fonda, tutti componenti di associazioni irredente italiane: LGT DP-AR, b. 3607 fasc. 3765, 22 giugno 1916 cit.

³⁰⁹ «Denuncia di Salvatore Spina (Trieste, via dell'Olmo 1) contro Enrico & Guido Wölfler, proprietari del Cinematografo Galileo, Trieste, Acquedotto 25, per lesione di diritti d'autore e disposizione ai sensi dell'art. 59 legge 26/12/95 B.L.I. 197 e risp. Convenzione di Vienna 8/7/1890 fra l'Italia e l'Austria»: ASTs, TP AP, , Vr. XI 630/12, b. 4487, fasc. prot. 9 aprile 1912, *Wölfler Enrico, Guido*

³¹⁰ *Zigomar contre Nick Carter* della Eclair uscì nelle sale francesi il 20 marzo 1912: nella letteratura cinematografica seriale dei banditi leggendari, *Zigomar* rappresenta la superiorità sul grande poliziotto del fuorilegge, che riesce a farla franca mandando a svaligiare una cassaforte uno dei suoi sosia, uno dei suoi innumerevoli doppi in tuta nera: Monica Dall'Asta, *Trame spezzate* cit., p. 94.

³¹¹ ASTs, ASTs, TP AP, , Vr. XI 630/12, b. 4487, fasc. prot. 9 aprile 1912 cit.

³¹² Ibid.

volontariamente dall'intenzione di rappresentare il film, ma anche perché probabilmente la cauzione avrebbe comunque superato l'incasso delle proiezioni successive. Una vicenda giudiziaria, dunque, come altre all'epoca, che si concluse 'a tarallucci e vino', tesa forse a salvaguardare la convenienza reciproca di fronte ad una ambigua tutela legislativo-giudiziaria.

Le fortune di Enrico Wölfler, scapolo cittadino austriaco, in campo cinematografico giungeranno all'apice alla conclusione della guerra, quando fu il vero pioniere triestino della grande industria italiana.³¹³

3.2 Manifatture cinematografiche e non solo: Windspach, Wölfler e Sblattero

L'ambiente offerto dal *Theater-Kino-Variété* Eden e dall'annesso caffè di via Acquedotto era sicuramente il più ampio, confortevole e frequentato di via Acquedotto, come documentano diversi atti d'archivio, tra cui uno del gennaio 1914 in cui si intima al proprietario del teatro di provvedere a regolare le misure di sicurezza, in seguito alle lamentele di sovraffollamento pervenute alla Direzione di Polizia.³¹⁴ Il locale ospitava oltre 600 posti a sedere³¹⁵ ed era dotato di tutti i comfort, con un sistema di riscaldamento centralizzato, che in estate funzionava come sistema di ventilazione per rinnovare l'aereazione.³¹⁶ Nell'edificio vi era, inoltre, dal 1911 un ampio atrio e un ristorante dove il cibo veniva fornito da una annessa trattoria.³¹⁷ Il periodico «L'Arte» del 1912 lo definiva «un aristocratico teatro di varietà, una vera ed inesauribile vena aurifera».³¹⁸

Il complesso commerciale era gestito dai fratelli David ed Ernst Windspach; di Ernst, che gestiva il caffè Eden, le autorità avevano accertato il suo «comportamento integro e affidabile» e non trovarono pertanto nulla da obiettare.³¹⁹ David Windspach, cittadino austriaco, direttore del teatr-varietà, si trovò invece presto nelle mire della polizia, assieme ai suoi due soci cinematografici Enrico Wölfler ed Enrico Sblattero. Nel luglio del 1912, a soli due mesi dall'acquisizione di Windspach della licenza cinematografica, in occasione (o, forse. in omaggio) alla guerra italo-turca, vennero proiettati dei «quadri» intitolati *La prima bandiera italiana issata in Tripoli*, che, secondo le parole della polizia, in una particolare città come Trieste, con una popolazione prevalentemente italiana, aveva il «carattere adatto ad avere l'effetto di una

³¹³ Foglio d'identità in ASTs, LGT CL, b.3654, fasc. 82.

³¹⁴ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 95, 1915, 17 gennaio 1914. *Theater Fenice, Beschwerden über den Betrieb*.

³¹⁵ Così distribuiti: 348 posti a sedere, 44 in piedi nelle barcacce laterali, 50 posti in piedi dietro le sedie, senza ostruire i corridoi, I piano 56 posti a sedere nei 14 palchi, II piano 116 a sedere nelle gradinate: AGCTs, Mag. Civ., Sez. I, prot. corr. 906/3, 1916.

³¹⁶ LGT AG, b. 2425, fasc. 95, 1915, 18 maggio 1912.

³¹⁷ LGT CL, b. 3604, fasc. 300, 1914 (contiene il contratto di locazione e conduzione); *ivi*, 23 gennaio 1914.

³¹⁸ «L'Arte», 31 ottobre 1912.

³¹⁹ Nel 1916 il locale, licenza compresa, viene dato in appalto: si veda anche «Il Lavoratore», 1 gennaio 1916.

provocazione» e era stata, pertanto, proibita mesi prima al Rossetti.³²⁰ Di tale affronto era stato dichiarato parimenti responsabile l'esercente della licenza, il già citato Heinrich Wölfler (proprietario del bar-cinema Galileo di via Acquadotto), per questo multato di 200 corone e 14 giorni di arresto.³²¹ Quest'ultimo, infatti, aveva in affitto, in società con il «conosciuto» Heinrich Sblattero, la licenza cinematografica, mentre proprietario ne era David Windspach, dietro un indennizzo di 40 corone al giorno: «in considerazione di queste circostanze e in riferimento agli incidenti dalla notte del 31 dicembre 1911 al 1 gennaio 1912, si stabilisce che la licenza cinematografica sia da interpretarsi con un personale diritto di David Windspach, e pertanto propone alla Luogotenenza di considerare il sequestro della licenza cinematografica di David Windspach e l'immediata chiusura del varietà Eden».³²² Evidentemente fu riconosciuto un concorso di colpa con Wölfler, il quale inoltrò ricorso alla Luogotenenza perché fossero riesaminate le conclusioni e le sanzioni pecuniarie inflitte dall'i.r. sezione cinematografi dell'i.r. Direzione di Polizia:

La sera del 20 corr. si rappresentava al teatro Eden ora adibito a cinematografo, da me gestito, oltre ad una filma nuova vietata da un I.R. Conceptista [impiegato di concetto alla sorveglianza], una filma dal vero ed una comica, vecchie per conseguenza già parecchie volte rappresentate in diversi cinematografi di qui (assenziente la sezione cinematografi dell'I.R. Dir. Di Polizia) che le filma dal vero o non vengono nemmeno inserite nel manifestino da vietarsi, oppure vengono designate genericamente con "scena dal vero" e "scena comica". La sera del 20 corr. disgraziatamente scelsi una vecchia scena dal vero, già rappresentata in moltissimi cinematografi di Trieste, rappresentante una festa a Tripoli; si era già alla 14ma rappresentazione senza che succedesse nemmeno il più piccolo incidente (ciò come pure quanto segue possono attestarlo l'Ispettore e la guardia di p.s. che la sera del 20 corr. facevano ispezione al teatro Eden). [...] Durante la 14ma rappresentazione 4 o 6 ragazzotti che assistevano alla rappresentazione, all'apparire sulla tela d'una bandiera batterono le mani, senza emettere alcun grido. Immediatamente feci sospendere la rappresentazione, tolsi dal programma la film che diede origine ai battimani e la rappresentazione proseguì senza che succedesse il più piccolo incidente. Per tutti i suesposti motivi mi permetto di fare istanza all' i.r. Luogotenenza acciocché voglia prendere in benigno esame le mie giustificazioni e vedere se veramente merito una tanto grave multa che seriamente compromette le mie non floride condizioni finanziarie. Sperando in una favorevole evasione a questo mio ricorso umilmente ringrazio.

Enrico Wölfler.³²³

Sembra che la Luogotenenza, però, non intese ragioni, perché poco dopo dispose la chiusura del cinematografo nel varietà, ma Wölfler si difese nuovamente asserendo che si trattava di quadri di riprese dal vero di ambienti naturali e paesaggistici e «che non fossero stati censurati era una falsità, perché la Tripoli-serie era stata a suo tempo tutta censurata e solo il quadro eversivo "La prima bandiera italiana issata sul terreno di Tripoli" era stata proibito dalla censura locale».³²⁴ Con

³²⁰ LGT AG, b. 2425, fasc. 95, 23 luglio 1912, La direzione di Polizia alla Luogotenenza (la proiezione aveva avuto luogo il 20 luglio).

³²¹ Ivi, 29 agosto 1912.

³²² Ibid.

³²³ Ivi, 25 luglio 1912.

³²⁴ Ivi, 22 e 29 agosto 1912.

decreto del 22 agosto, il Consigliere di Polizia Manussi rese esecutiva la chiusura del cinematografo all'interno del teatro, ma, nei mesi seguenti, constatò che ciò aveva comportato per Windspach enormi perdite e debiti, per cui «in considerazioni dell'attuale sofferenza economica e del suo impeccabile comportamento da cittadino [austriaco] gli si rinnova la licenza», che continuò a mantenere fino al 1918.³²⁵

Sulla persona di Enrico Sblattero un fortunato ritrovamento mi ha fornito alcune indicazioni circa la pluralità dei *manager* che si consorziavano nella conduzione dei *Theater-Kino-Variété*. Secondo «Il Lavoratore» del 24 dicembre 1917, l'Ufficio di sorveglianza contro lo strozzinaggio era venuto a sapere che il pensionato del Civico Monte di Pietà Enrico Sblattero, di anni 46 (abitante in via S Nicolò 19) «faceva incetta di rilevanti quantitativi di manifatture, biancheria» e aveva scoperto pure che i maggiori acquisti li faceva da «chaffeurs» militari ritornati a Trieste dopo l'offensiva contro l'Italia: «E questa non era la prima volta che lo Sblattero si dedicava a tale lucrosa industria. Sua moglie tiene un negozio di manifatture in via del Ponterosso 5». Nel quartiere dello Sblattero venne, infatti, scoperto un quantitativo relevantissimo di manifatture e biancheria di ogni specie e parte della merce rinvenuta era stata acquistata da Sblattero dalla locale ditta S. Öhler & Co. Succ. (per la quale si veda cap I), senza presentazione della prescritta tessera. Sblattero fu deferito alla Procura di Stato.³²⁶ Secondo un'*Ordinanza* del 30 ottobre 1917, infatti, era proibito tenere in casa oltre un certo quantitativo di merce immagazzinata e tutti i possessori di stoffe, tessuti e maglierie in cotone erano tenuti a consegnare i loro depositi agli uffici di ricevimento designati.³²⁷ Ma Sblattero si difese facendo pubblicare sul «Lavoratore» del giorno dopo una proprio comunicato difensivo, in cui dichiarava che la merce ritrovata in casa sua non era stata comprata «da persone militari, bensì da ditte della città tra le quali la ditta Öhler & Co. [...] e non è del valore di 50.000 ma di 18.000 corone: io la tenevo in casa e non nel negozio di via Ponterosso, per maggior sicurezza. Non sono assicurato contro il furto e proprio in prossimità del mio negozio sono stati commessi dei furti pochi mesi fa [...]».³²⁸ La rivista «Il Cinematografo» del 1922 riporta una curiosa notizia, non suffragata però da ulteriori fonti: «Salone Novo Cine,

³²⁵ Ivi, 2 ottobre 1912. La chiusura era stata proposta il 28 agosto e la revoca del provvedimento il 2 ottobre 1912.

³²⁶ «Mentre gli agenti erano intenti a fare la perquisizione vennero dallo Sblattero numerose persone, con tutta probabilità per fare acquisti od offrirgli merce in vendita. Ma appena videro gli agenti, se la svignarono. Fra costoro si presentò un tale Michele Antonsich, il quale aveva con sé un grosso fardello. Trattenuto dagli agenti, e fatto aprire l'involucro, dove furono trovati 12 metri di taffetà di seta, 12 merveilleuse sete, 10 di pongee bianco 14 copribusti di seta. L'Antonisch dichiarò di aver ricevuto questa merce da Michele Detoni per venderla allo Sblattero. Praticata una perquisizione da Detoni furono rinvenute 24 camicie da uomo. Il valore di tutto quanto trascende le 50.000 corone. Fu tutto sequestrato e lo Sblattero deferito alla Procura di Stato. Denunciati pure Antonsich e Detoni. Pure Giuseppe Sida Zombolovic, d'anni 21, faceva commercio di articoli militari, che nascondeva a casa sua. In realtà si scoprì che un sottoufficiale italiano aveva venduto allo Z. per 1100 corone una cassa di biancheria, che egli aveva già smerciata. Lo Z. venne arrestato: «Il Lavoratore», 24 dicembre 1917, *La scoperta di un ingente quantitativo di manifatture. Tre arresti*.

³²⁷ Le *Ordinanze* venivano pubblicate sui Bollettini delle leggi dell'Impero: Il Lavoratore, 12 dicembre 1917.

³²⁸ «Il Lavoratore», 25 dicembre 1917.

proprietà Sblattero Alberta» (che aveva rilevato, pertanto la precedente impresa cinematografica di Fulignot-Fiocca-Felice in via Acquedotto: Tav. 2).³²⁹

3.3 Angelo Curiel, agente impresario

La disamina dell'operato impresariale delle figure di origine ebraica non intende indagare i loro rapporti con la comunità ebraica locale. L'indagine si concentra esclusivamente sulla loro attività professionale, dalla quale emerge, in alcuni casi, un orientamento favorevole alla causa italiana, mai esplicitato nelle specifiche fonti archivistiche, ma che traspare dalle scelte intraprese nel loro commercio, molto ben radicato nel tessuto socio-economico della città e ben integrato nel sistema produttivo.³³⁰ Scrive Mario Alberti che fra gli ebrei, soprattutto se venuti da fuori, prevaleva una evidente simpatia per gli italiani e numerosi furono i volontari di religione ebraica.³³¹

Fra questi personaggi ritroviamo i cognomi di famiglie dell'*élite* ebraica triestina ottocentesca, che occupavano i vertici direttivi dei maggiori teatri cittadini: oltre al già citato Enrico Salem, presidente del Politeama Rossetti, Emilio Morpurgo era presidente della Società Anonima fino al 1914, mentre Lionello Morpurgo era presidente, dopo anni di vicepresidenza, della Società Orchestrale Triestina, di cui assunse l'organizzazione artistica con lo scoppio della guerra. All'Orchestrale, infatti, e agli impresari Olimpio Lovrich e Bruno Strehler, era stata affidata la gestione del Rossetti e del Fenice, i due cine-teatri più importanti e capienti in questi anni di guerra.³³²

Figura di spicco per il mondo teatrale triestino, Angelo Curiel (1860-1935) era un altro impresario operante in via Acquedotto, al n. 39 (angolo via Piccolomini) in qualità di direttore del Teatro Minimo (poi Bellini). Lo stabile era di proprietà dell'Istituto Pensioni Lloyd Austriaco e amministrato da Domenico Negrin.³³³ Di sudditanza austriaca, lingua italiana e confessione israelitica secondo il censimento del 1910, è un professionista del tutto sconosciuto alla storiografia

³²⁹ ACMVe, «Il Cinematografo. Rivista quindicinale illustrata. Rivista fono-cinematografica», diretta da Francesco Razzi, XV, 1922, 453-454.

³³⁰ Per la storia dell'ebraismo triestino nel XIX secolo rinvio al volume di Tullia Catalan, *La Comunità ebraica di Trieste (1781-1914). Politica, società e cultura*, Trieste, LINT 2000.

³³¹ Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanicismi* cit., pp. 275-282.

³³² Sulla storia e i componenti dell'Orchestrale triestina si veda ASTs, DP SOCIETA', b. 208. fasc. 46 (148) cit.

³³³ Ringrazio il custode del Cimitero ebraico per avermi accompagnata nel rintracciare le tombe di Angelo Curiel e degli altri impresari di origine ebraica trattati nel presente capitolo. Negli atti del censimento del 1910, la carta di notificazione del 10 gennaio 1911 è firmata da Angelo Curiel. Di professione «giornalista indipendente», Corso 26, nato a Trieste il 7.12.1860 e morto nel 1935 (come riportato sull'epigrafe tombale), figlio di Samuele Curiel, sposato con Anna Curiel, nata a Trieste il 18 agosto 1864, massaja. Emilio Curiel, figlio, nato il 18 giugno 1880 a Trieste, era celebre maestro di musica, ed più volte citato nel presente lavoro. Tutti di sudditanza austriaca, di lingua italiana e confessione israelitica: AGCTs, Censimento del 1910, scatola 27, corso 26, anagrafico 1684 e Magistrato Civico, Sez. IV, prot. corr. 145/1915.

teatrale triestina.³³⁴ L'ufficio anagrafe di Trieste documenta solo il nome di Angelo Gabriel Curiel, nato, però, il 21.11.1858 (quindi non il 7.12.1860) figlio di Samuele e di Nina Grassetti, morto il 16.11.1935: ma, vista la coincidenza della data di morte, potrebbe trattarsi proprio dell'impresario in questione.³³⁵ Viene invece citato da Aldo Bernardini: oltre al mestiere di giornalista, come proprietario e redattore responsabile del periodico «Il Corso di Trieste» (in Corso 26) fu impresario e agente teatrale, lavorando inizialmente al Politeama Ciscutti di Pola, nel 1896, ma anche a Trieste al teatro Filodrammatico, con un cinematografo Edison e lanterna magica o agioscopio, e poi in altre località della Croazia e Slovenia.³³⁶

Il giornale «Il Corso di Trieste», pubblicazione umoristica di intrattenimento e invisa alle autorità austriache, che dal 1909 Curiel diresse stabilmente, aveva un'ampia diffusione e toccava anche la satira politica, dapprima campanilistica e qualunquistica, successivamente nazionalistico-sciovinistica, sulla linea delle scelte fatte dal gruppo borghese filoitaliano; il 7 agosto 1915 Curiel chiese il permesso di riprendere le pubblicazioni, che però gli venne negato.³³⁷ A sostegno del suo orientamento anticlericale, compresi gli attacchi contro il partito cristiano-sociale austriaco, Tullia Catalan cita Angelo Curiel quale proprietario e co-redattore del periodico «La Verità. Giornale liberale indipendente per gli interessi degli Israeliti»,³³⁸ pubblicazione non in vendita ma che veniva consegnata gratuitamente ai circoli e ai locali pubblici triestini e che venne sequestrato.³³⁹

Angelo Curiel era direttore del rinnovato Teatro Minimo-Bellini di via Acquedotto 39. Il quotidiano «Il Piccolo» del 1914 riporta che il preesistente salone di varietà café-chantant Alle Gatte era stato trasformato ed ampliato e il nuovo salone sulla via dell'Acquedotto, con entrata in via Piccolomini, aveva 400 posti a sedere e 4 uscite, dunque perfettamente a norma.³⁴⁰ Il palcoscenico «è stato montato dal noto attrezzista signor Guglielmo [?] Stancich, con dipinti del signor Moscotto. L'intero adattamento è stato diretto dal costruttore edile Sciuka, le scene sono state dipinte da Moscotto».³⁴¹ Al teatro Minimo non fu solo impresario, ma promosse e sostenne

³³⁴ Nella *Guida schematica* del 1894 compare per la «rappresentanza e deposito di primarie case parigine di quadri dissolventi, via Madonna del mare 4». Su Angelo Curiel, giornalista e cinematografista, esiste solo, per quanto mi risulta, l'utile saggio di Wendy D'Ercole e Cristina D'Ossualdo, *La perfetta illusione : ottici, fotografi, cinematografisti*, in *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, volume edito in occasione dell'omonima mostra del 1998), Comune di Trieste 1998, p. 249-258.

³³⁵ Ringrazio Lucia Viller dell'Ufficio anagrafe del Comune di Trieste per tali preziose informazioni che generosamente mi ha fornito.

³³⁶ Cfr. Wendy D'Ercole e Cristina D'Ossualdo, *La perfetta illusione* cit., p. 253-254. Per la sua attività fino al 1906 cfr. Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, Gemona, La Cineteca del Friuli 2001, p. 77.

³³⁷ *Guida generale* cit., 1912, in Corso 26. «Il Corso di Trieste» (1889-1911), pubblicazione umoristica di intrattenimento, Curiel redattore responsabile dal 27.3.1896, dal 29.1.1898, dal 12.5.1902, dal 31.7.1908, dal 29.11.1909: Silvana Monti Orel, *I giornali triestini dal 1863 al 1902*, Trieste, Lint 1976, pp. 401-402.

³³⁸ Tullia Catalan, *La Comunità ebraica* cit., p. 300.

³³⁹ In Silvana Monti Orel, *I giornali triestini* cit., p. 480.

³⁴⁰ Nel novembre il nuovo teatro però doveva ancora essere inaugurato: «Il Lavoratore», 7 e 26 novembre 1914.

³⁴¹ Giuseppe Stancich era una figura diversa da Antonio Guglielmo Stancich, il primo macchinista teatrale in via Madonnina 24, il secondo, già citato, in via Acquedotto 4: nei due quartieri, dunque, a più alta densità cinematografica:

l'esordio e l'avvio di molti attori, come Carlo Fiorello e Mario Verdani, che dal 1914 iniziarono a Trieste la loro attività di capocomici, fondando la prime compagnie stabili locali. «Il Lavoratore» del novembre 1914, dunque nel pieno del conflitto europeo, annunciava che nel dicembre si sarebbe inaugurato il nuovo teatro dell'agenzia Curiel «pochi passi più in su da dove si trova ora [al n. 6] e cioè all'ex caffè-chantant “Alle Gatte”» (che si trovava, appunto, al n. 39).³⁴² Locale di birreria dal 1878, poi caffè-chantant Alle Gatte (forse in omaggio alle dive che vi agivano), da qualche tempo era stato chiuso. L'intenzione di Curiel era di trasformarlo in un teatro capace di 400 posti a sedere, illuminato elettricamente, con balconata per 16 posti distinti, dotato di impianto di ventilazione per i mesi estivi, 8 camerini per gli artisti, 2 locali per la direzione, deposito e uscite di sicurezza a norma. Il palcoscenico sarebbe stato montato dal «noto attrezzaista signor Stancich» (probabilmente Guglielmo, attrezzaista secondo la *Guida generale della città di Trieste*), l'adattamento del costruttore edile Sciuka e le scene dipinte da [Giovanni] Moscotto: «un ambiente non molto vasto, ma un progresso per il suo pubblico di abitudinari e simpatizzanti della compagnia veneziana Brizzi».³⁴³ Della compagnia veneziana di Alberto Brizzi, una ramo della compagnia Zago, facevano parte (tra gli altri) artisti che ritroveremo nel corso della presente trattazione, ovvero Maria e Bernardo Paluello, Nina Civran, Dina Romano, Virginia Girardini, Giulio Girardini e Mario Morosini.³⁴⁴

Angelo Curiel, perito giurato in affari teatrali, aveva dal 1908 una «concessionata Agenzia internazionale artistica teatrale», in Corso 28 (*Tav. I, W*).³⁴⁵ Il periodico «Il Cafè-chantant» lo riporta alla voce «Agenti e Direttori Teatrali: Trieste (Austria), Curiel (Agenzia Artistica), Corso 28 – scrittura artiste, per qualsiasi parte, specialista in orchestre di dame».³⁴⁶ L'Agenzia, che aveva anche un organo di stampa intitolato «Teatro ed arte, rivista artistica illustrata» (non ritrovato), si occupava della formazione di compagnie di canto, danza, circo e varietà, nonché dei contratti, delle scritture per gli artisti e dell'organizzazione di tournées anche all'estero.³⁴⁷ Sicuramente forte

cfr. *Guida generale* cit., 1915. Per la prima di Walkiria, opera che apre l'unica stagione lirica, per di più tedesca, del 1917 compare il nome di Antonio Stancich nel manifesto teatrale della replica del 25 giugno, quale «direttore al macchinismo»: «La Gazzetta di Trieste», 25 giugno 1917.

³⁴² «Il Lavoratore», 26 novembre e 5 dicembre 1914.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ *Il teatro italian. Anno 1913* cit., p. 42.

³⁴⁵ *Guida generale* cit., 1912 e 1915.

³⁴⁶ «Il Cafè-chantant», » n. 30, 1913.

³⁴⁷ *Die Agentur bosorgt die Zusammenstellung von Gesangs, Vortrags, Tanz, Varietè und Zirlus-Compagnie. Vermittelt das Engagement von Künstlern und Artisten jedes Faches. Veranstaltet tournées aller Art im In- und Auslande. Stellt Orchester und Gesangschöre zusammen. Ferner übernimmt die Agentur die Verhaltung von Bühnenaktoren und Komponisten, sowie del literariches un künstlerischen Eigentums, betrifft und vermittelt Theaterdirektionen und Eigentümern. Insbesondere befasst sich die Agentur mit Konzert-Tournées*: carta intestata della sua agenzia teatrale conservata in ASTs, LGT CL. b. 3653, fasc. 2379, 1917.

doveva essere la concorrenza con l'Agenzia di concerti della locale società culturale austriaca Schillerverein.³⁴⁸

Oltre al teatro Minimo, Angelo Curiel gestiva dal 1916 anche il teatro Armonia di via Madonnina 5 (*Tavv. 1 e 2, n. 14*), un piccolo ambiente («Kleintheater»), ma molto frequentato durante gli anni di guerra. Suo figlio, Emilio, ne era il direttore d'orchestra, oltre a dirigere nei teatri Fenice e Rossetti.³⁴⁹ Il piccolo teatro venne co-gestito dal 1917 gestito da Josef Curiel, in quanto Angelo in quell'anno organizzava anche la stagione lirica al Fenice. Il teatro diventò pure cinema nel 1917 (Kinovarieté).

Torniamo alla vicenda dell'inaugurazione del nuovo teatro Minimo-Bellini, i cui contorni sembrano adombrati da probabili tendenze filoitaliane dell'intraprendente Curiel, che non paiono essere sfuggite alle autorità e, forse, alla concorrenza. Il 10 gennaio 1915 «Il Piccolo» annunciava che «l'agenzia teatrale Curiel è riuscita a completare la Compagnia [veneziana] che dovrà agire nel nuovo teatro (nel vecchio continuano a darsi spettacoli in prosa), compagnia della quale fanno parte ottimi elementi, fra i quali il notissimo attore Vittorio Bratti. Questo sarà anche il direttore del nuovo complesso. L'inaugurazione avverrà mercoledì prossimo 13 gennaio». Nella data fissata però la scrittura della nuova «compagnia drammatica italiana» non era ancora pronta.³⁵⁰ Il medesimo annuncio, ma senza esito, era già stato fatto due mesi prima al teatro Alfieri (poi Familiare) di via Acquedotto 24.³⁵¹ Si trattava della compagnia veneziana di Vittorio Bratti, che si chiamava non a caso «Città di Trieste», visto che proprio a Trieste, in via Chiozza n. 8, aveva una sede. Nel marzo 1914 aveva chiesto ed ottenuto dalla Luogotenenza «il rilascio del decreto per intraprendere una tournée artistica con nelle varie città dell'Istria» e, in calce al medesimo documento, a penna, il funzionario annotava che «secondo una comunicazione telefonica del Presidio della Direzione di Polizia, Vittorio Bratti nel 1913 agiva nella compagnia Vianello al Teatro Minimo di Trieste e non risulta nulla contro di lui».³⁵² Si può ipotizzare allora il motivo del diniego successivo leggendo un documento del febbraio 1915, in cui Angelo Curiel informava la Direzione di polizia della sua intenzione di scritturare «nel Teatro Bellini dal 3 marzo la compagnia di Enrico Corazza [sottolineato in blu dalla polizia] con i seguenti artisti: Leon Leony, Romano Dino, Uggeri Angelina, Corazza Regina, Corazza Enrico, Bratti Vittorio [sottolineato in rosso dalla polizia], Lazzari Alessandro, Uggeri Aleandro, Romano Giuseppe, Romano Felice, Leon Mario,

³⁴⁸ «L'Arte», 15 novembre 1912.

³⁴⁹ «Emilio Curiel dirige l'orchestra che accompagna le opere liriche della presente stagione al Rossetti». Il piccolo teatro di via Madonnina non va confuso con il teatro di prosa Armonia, poi Goldoni dal 1902, che si trovava in Piazza Goldoni: «Il Piccolo», 13 gennaio 1915.

³⁵⁰ «Il Piccolo», 13 gennaio 1915.

³⁵¹ «Il Piccolo», 30 ottobre 1914.

³⁵² ASTs, LGT AP, b. 388, fasc. 9a, 1914, s.d. ma prot 6 marzo 1914

riservandosi di produrre al loro arrivo di ognuno i relativi passaporti»³⁵³ Ma il capo di polizia Alfredo Manussi esprime parere contrario, ravvisando che nella compagnia vi sono elementi stranieri inaffidabili, i quali, data la contingente situazione politica «[...] *nicht einwandfrei sind und angesichts der gegenwärtigen politische Situation es nicht angezeigt erscheint fremden unverlässichen Elementen den Zuzug nach Triest zu ermöglichen*». ³⁵⁴ Che la compagnia Corazza fosse malvista dalle autorità lo sappiamo perché negli anni precedenti aveva partecipato, insieme alla compagnia Brizzi, alle inaugurazioni dei convegni che si tenevano nella irredentissima Società Ginnastica Triestina.³⁵⁵

Nell'aprile il locale non era ancora stato concesso a Curiel: una società anonima di installazioni, infatti, aveva chiesto al Magistrato Civico di trasportare il proprio magazzino e officina in via dell'Acquedotto 39 nei locali occupati in precedenza dal Teatro Bellini.³⁵⁶ Ma alla fine Curiel riuscì a spuntarla, poiché l'inaugurazione del nuovo teatro Minimo-Bellini ebbe luogo finalmente il 1 maggio successivo con la compagnia di operette-zarzuele Città di Venezia:

«Il nuovo elegante teatro è situato in via dell'Acquedotto dirimpetto al Politeama Rossetti. Il vecchio preesistente salone di varietà è stato ampliato e trasformato. Ha 4 uscite, 15 file di poltroncine numerate per i primi posti e 12 per i secondi posti, più una vasta barcaccia [...], con un ricco velario di peluche, scenari, bocca d'opera e accessori dipinti dal valente scenografo Moschetto. Ogni comfort». ³⁵⁷

L'operetta inaugurale era *Da Cadice a Madrid*, un diverso titolo della già ben nota operetta spagnola *La gran via*,³⁵⁸ E' evidente, inoltre, che Curiel non voleva disattendere le aspettative del pubblico, che in questo teatro era solito gustare le compagnie veneziane, l'ultima delle quali, quella diretta Alberto Brizzi, che morirà però pochi mesi dopo, l'8 agosto del 1915. Aveva un repertorio consolidato di farse in dialetto veneziano con una propria compagnia dialettale stabile.³⁵⁹

Ma in quel fatale mese le cose non potevano che andar peggio: il 6 maggio il brevissimo corso di rappresentazioni venne improvvisamente sospeso per disposizione dello stesso Curiel, come fece

³⁵³ ASTs LGT AP, b 400, fasc. 9 a, 1915, 22 febbraio 1915: «Curiel Angelo, Kleintheater, Gesuch um Produktionbewilligung mit der venezianischen Schauspielgesellschaft des Enrico Corazza». BNCF, «L'eco dei teatri», I, 11 (1914) riporta che tra il 10 e il 20 maggio 1914, alla voce «Movimento delle compagnie», Vittorio Bratti agiva già a Trieste con la sua compagnia dialettale veneziana.

³⁵⁴ ASTs, LGT AP, b 400, fasc. 9 a, documento del 22 febbraio 1915 cit.

³⁵⁵ Cesare Pagnini, Manlio Cecovini, *I cento anni della Società Ginnastica Triestina* cit., p. 141.

³⁵⁶ AGCTs, Mag. Civ., Sez IV, prot. corr. 145/1915, 30 aprile 1915. *Abusivi lavori nello stabile n. 39 di via Acquedotto*.

³⁵⁷ «Il Piccolo», 1 maggio 1915: «il teatro Minimo Bellini, di fronte al Rossetti, fu inaugurato con la compagnia di operette-zarzuele "Città di Venezia". Si rappresenta l'operetta in un atto *Da Cadice a Madrid* e la zarzuela in un atto *Le fatiche del sindaco*. Negli intervalli il baritono Riccardo Riccardi canterà alcune romanze».

³⁵⁸ L'operetta di Chueca e Valverde era un susseguirsi di balli (mazurche, valzer, tanghi, polke): «Il Piccolo», 2 maggio 1915.

³⁵⁹ «Il Lavoratore», 8 agosto 1915.

sapere la compagnia stessa attraverso la stampa.³⁶⁰ Ma l'impresario non si arrese e qualche giorno dopo allestì una compagnia locale, già esistente, la compagnia comica Filodrammatica «Giovanni Emanuel», diretta dal «concittadino» Antonio Pittani, che ripropose molte operette e commedie, anche dello stesso direttore (*Bacio che fugge* e *In zerca d'un cor*, tra le più rappresentate) che erano state già allestite all'Eden: «Tenuto conto dell'impossibilità per gli artisti regnicoli di ottenere passaporti, l'impresa, per non lasciare maggiormente chiuso il Minimo, ha combinato con la compagnia comica Filodrammatica "Giovanni Emanuel" che riproporrà nei giorni festivi, nonché il mercoledì e il sabato, molte operette e commedie che erano state rappresentate all'Eden».³⁶¹ Nel *cast* agiva anche Silvia Comel, che diverrà una delle protagonista indiscusse sulle scene di prosa dei teatri di guerra.

Anche la compagnia drammatica La Familiare dell'Eden si produsse al Minimo nel giugno successivo,³⁶² quando comparve nuovamente la veneziana Compagnia Corazza, che rappresentò le commedie dialettali venete di F.A. Bon, Enrica Barzilai Gentili, Luigi Sugana.³⁶³ Nel luglio seguente le rappresentazioni venivano estese a tutti i giorni feriali, alle 5 e mezza, 7 e 8 pomeridiane, mentre nelle domeniche e festivi dalle 3 in poi: «la compagnia è veramente degna di raccomandazione e di appoggio».³⁶⁴

Sicuramente Angelo Curiel conosceva bene i distributori cinematografici locali, dai quali si riforniva, compresi Quarantotto e Bernardino (anche se non sappiamo se solo professionalmente o se condividesse con loro anche altri scopi). Secondo i verbali della Giunta Municipale di Trieste, nel 1912 Angelo Curiel inoltrò istanza per la concessione di poter organizzare nelle scuole alcune produzioni cinematografiche di carattere pedagogico-didattico e, per il noleggio di pellicole, propose di potersi servire della ditta di Quarantotto e Bernardino. L'istanza però venne respinta, su parere sfavorevole della Luogotenenza; e non poteva essere diversamente, dati i precedenti politici dei due noleggiatori.³⁶⁵

³⁶⁰ «Il Piccolo», 6 maggio 1915: «I componenti la compagnia di operette Città di Venezia con lettera ci pregano di prender nota che il teatro Minimo è stato chiuso unicamente per disposizione del gerente stesso e ciò a tutela del loro amor proprio di artisti. La lettera rileva che numeroso pubblico si era recato per assistere alle rappresentazioni di ieri sera e che ha trovato le porte chiuse malgrado sugli albi di affissione ci fossero i manifesti. A questo proposito dobbiamo rilevare che nel Piccolo di ieri il gerente del teatro aveva annunciato la sospensione delle rappresentazioni».

³⁶¹ Il Piccolo, 12 maggio 1915. *Cast*: Silvia Comel, Argia Guerrini, Gemma Darti, Ida Cainer, Rina Aldi, Maria Luciani, i sigg. Willini e Alberti e i sigg. Ruggero Grassi e Ferdinando Alberti. «La prima recita si darà mercoledì 13 corrente dalle 4 in poi, ultimo turno alle 9.30 (13 maggio)». La Compagnia Filodrammatica Giovanni Emmanuel, diretta dal commediografo Antonio Pittani, esisteva già dal 1912: *Guida generale* cit., 1914, *ad vocem*. Sul giovane commediografo Pittani, che nel 1912 festeggiava il suo centesimo testo teatrale, cfr. «L'Arte», 16 dicembre 1912.

³⁶² «Il Lavoratore», 5 giugno 1915.

³⁶³ «Il 1913 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie cit., seconda puntata, giugno 1914. Nel medesimo numero si riporta che alle elezioni della Camera dei Deputati italiana sono spuntati al primo scrutinio i nomi del repubblicano Barzilai, accanto al socialista Bissolati.

³⁶⁴ «Il Lavoratore», 18 luglio 1915.

³⁶⁵ AGCTs, *Verballi della Giunta Municipale*, 1912, p. 354.

3.4 Enrico Curiel e il Caffè Nuova York

Tra i luoghi dell'intrattenimento pubblico non si possono non prendere in esame i caffè, ritrovi preferiti della borghesia prima, e della popolazione rimasta in città poi, che a Trieste, come a Vienna, hanno contribuito a creare il mito della città del *pleasure* borghese, accanto alla disseminazione di teatri, cabaret, sale da ballo, bar, pasticcerie e ristoranti prima del 1914. La guerra, proprio per queste città, rappresentò pertanto un brusco passaggio al regime di austerità imposto, al quale solo apparentemente, come è emerso dalle ricerche effettuate, Trieste sembra conferire il suo fedele assenso: divertimento e spirito di sacrificio non erano un ossimoro.³⁶⁶

La vicenda del Caffè Nuova York, con due sale da bigliardo, orchestra, cucina, gioco e bar, di proprietà di Enrico Curiel (1878-1926) risulta paradigmatica in tal senso. di molte altre analoghe, vissute da proprietari di caffè o di cine-teatri, i quali dovevano destreggiarsi tra licenze, finanziamenti, forniture e garanti per fronteggiare un estenuante 'braccio di ferro' con la Direzione di Polizia e la Luogotenenza. Situato in via Carducci 5, tra Piazza Caserma e le vie Corsia Stadion e Acquedotto (*Tav. I, n. 37*), dovette la sua fortuna, secondo la ricostruzione dei documenti da me rinvenuti all'Archivio di Stato di Trieste, alle risorse professionali-finanziarie e alle capacità imprenditoriali del suo proprietario e direttore, nato il 13 febbraio 1878 a Trieste, di sudditanza austriaca, di confessione israelitica e praticante come «lingua usuale l'italiano»; figlio di Samuele Curiel e Grazietta Finzi, era impiegato nella Società di Navigazione a vapore del Lloyd austriaco e il suo esercizio di caffè rimarrà aperto per tutto il periodo bellico.³⁶⁷

Del Caffè Nuova York «Il Piccolo» del gennaio 1915 riporta una *réclame*, in cui il proprietario «comunica alla sua spettabile clientela che da oggi in poi durante il concerto delle dame, tanto diurno che serale, i prezzi delle consumazioni non subiranno alcun aumento».³⁶⁸ Risultava committente di tale tipico organico strumentale femminile l'agenzia artistica di Angelo Curiel (ma non sono stati rinvenuti tra i due eventuali legami parentali), famoso per la sua «scrittura di artiste per qualsiasi parte e specialista in orchestre di dame».³⁶⁹ La provenienza viennese di quest'orchestra femminile, la *Wiener Damen Orchester*, rendiconta le proficue relazioni

³⁶⁶ Come dimostrato, per quanto riguarda Vienna, da Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, di Cambridge University Press 2004, pp. 92 sgg.

³⁶⁷ Il foglio di identità e la pianta dell'ampio caffè sono conservati in ASTs, LGT CL. b 3584, fasc. 962, 1913: *Curiel Heinrich*. Diversi numeri del «Lavoratore» durante tutti i quattro anni di guerra riportano la *réclame* del Caffè Nuova York «ogni giorno concerto, dalle 6 pom, specialità gelati». *Guida generale* cit., 1915, *Caffè Nuova York (ad vocem)*, di Curiel Enrico, Via Carducci 5, abitazione in via Mercato Vecchio 4, nel 1913 in via Torre Bianca 45.

³⁶⁸ «Il Piccolo», 10 gennaio 1915.

³⁶⁹ «Il Café-chantant», n. 30, 1913 cit.

che l'agenzia di Angelo Curiel intratteneva con il mondo artistico della capitale imperiale. Lo stesso tipo di offerta musicale veniva, inoltre, reclamizzata anche dal caffè Eden di Ernst Windspach.³⁷⁰

Una cosa è certa: Enrico Curiel, come quasi tutti i proprietari/gestori di cinematografi, teatri, varietà e caffè, aveva una posizione professionale che gli aveva permesso di capitalizzare le proprie entrate, investendole, appunto, nell'acquisto di un locale. Compare, infatti, nella *Guida* del 1910 fra i componenti della Società di navigazione del Lloyd Austriaco e componente del Consorzio Caffettieri, situato nell'ormai ricorsiva Piazza della Borsa 9, stesso numero civico, dunque, come già visto, dell'Associazione Giovanile Triestina fino al 1914.³⁷¹ Tale coincidenza topografica non basta certamente a stabilire una relazione tra le due realtà, ma desta curiosità, se non altro, il fatto che nel 1909 si raccogliessero proprio al Caffè Nuova York le iscrizioni per la «Marcia Fortior Alpinistico Italiano» dalla sede genovese, organizzata dalla Società U.S. Libertas sul percorso Trieste-Monte Toriano [Torano] Piedimonte» (una località termale casertana).³⁷² Nello Statuto-Regolamento del Fortior Alpinistico Italiano si legge che «il Fortior Alpinistico Italiano ha per iscopo lo sviluppo fisico, morale ed intellettuale della gioventù con la coltura e la diffusione dello sport [...] atto a preparare i giovani al servizio militare [sottolineatura rossa della polizia]. Esso si mantiene estraneo a qualsiasi manifestazione politica e religiosa».³⁷³

La concessione del Caffè Nuova York risaliva al 1908 e il locale, con entrata in via Mercadante, era già predisposto ad accogliere un organico orchestrale. Il proprietario nel 1912 avrebbe voluto estendere la licenza ad un servizio di bar, per «spacciare vini fini, birra, bibite spiritose distillate ed altre bevande calde e rinfreschi, date le attuali precarie condizioni dell'industria di caffetteria»,³⁷⁴ poiché l'esercizio, nonostante le entrate derivate dal gioco del biliardo, era in passivo; ma il Consorzio triestino fra caffettieri, di cui Curiel oltretutto faceva parte, diede parere negativo a tale richiesta, perché «nelle adiacenze vi è già un numero esorbitante di bar. Inoltre, con ciò il petente aprirebbe una porta per l'esercizio di bar anche in via Carducci e in tal modo avrebbe due tipi di esercizio diversi».³⁷⁵ Poiché tale istanza di un esercizio di bar annesso alla sua caffetteria viene respinta, Curiel chiede di poter ottenere la licenza almeno per lo spaccio di

³⁷⁰ *Restaurant Eden. Allabendlich grosses Konzert des distinguierten Wiener Damen Orchesters*: «Triester Zeitung» 23 marzo 1914; «Restaurant Eden, via Acquadotto 35, tutte le sere Orchestra di dame viennesi, diretta dal prof. Reichter, aperto fino alle prime ore del mattino, cucina italiana e tedesca»: «Il Lavoratore», 22 ottobre.

³⁷¹ *Guida generale* cit., 1910 e 1912, ad vocem.

³⁷² Il documento è contenuto negli atti riservati della Direzione di Polizia, riguardanti il processo del 1909-1910 avviato contro Marcello Depaul (ed altri), allora presidente della Giovane Trieste, accusato di organizzare escursioni a scopo politico sotto apparenti incontri e percorsi sportivi. Medesimo scopo animava altre associazioni sportive, in testa l'Associazione Ginnastica Triestina di Trieste, ma anche di Fiume, come l'Associazione Edera: ASTS, DP AR, b. 384, fasc. 2568, 1915, *Marcello Depaul*.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ ASTs, LGT CL, b 3584, fasc. 962, concessione del 27 giugno 1908: *Istanza di Henirich Curiel al Consiglierato di Luogotenenza per l'industria di Caffetteria in via Carducci 5*.

³⁷⁵ Ivi, parere del 14 settembre 1912.

birra ma, nonostante Napoleone Fabbro, «consigliere aulico vicedirettore di Finanza», avesse ‘informalmente’ raccomandato le autorità di evadere la sua richiesta,³⁷⁶ la Luogotenenza non diede il luogo a procedere, con la rituale formula «essendo il bisogno locale già coperto».³⁷⁷

Nel colpo di scena seguente emerge un altro personaggio, Carlo Francesco Codrig, che nel febbraio del 1914 inoltrava istanza per ottenere la medesima concessione di attivare in via Carducci 5 un servizio di caffetteria con le stesse condizioni di spaccio al posto di Enrico Curiel «[...] che è disposto a rinunciare alla propria concessione qualora questa venga conferita al sottoscritto esibente».³⁷⁸ Il Commissario di Polizia di Guardiella dichiarava che Codrig è moralmente «integro e affidabile» e che il locale «è adatto e facilmente sorvegliabile dalla polizia». Considerato inoltre il parere favorevole del Magistrato Civico, Codrig ottenne la concessione.³⁷⁹ Il Tribunale Commerciale Marittimo emise quindi un «atto di desistenza» da esecuzioni precedenti di credito, dovute al pignoramento e vendita del mobilio del locale, con il quale vennero annullati tutti gli atti esecutivi già effettuati (ad eccezione del solo pagamento delle spese).³⁸⁰ In difesa di Curiel intervennero nel giugno del 1914 numerose ditte ed avvocati locali ed esteri, il che lascerebbe intendere quanto ramificati fossero i rapporti di questo personaggio all'interno di un'élite economica internazionale.³⁸¹ Tra i nomi, citati in nota, vorrei solo sottolineare la presenza di figure locali di spicco, rappresentanti anche di enti o di istituzioni filoitaliane: l'avvocato Paolo Cuzzi (anche allievo di Joyce), Attilio Hortis, uomo di punta della cultura e della politica triestina³⁸² e quel Gustavo Carmelich, già citato proprietario di tre caffè triestini saccheggianti durante le devastazioni antitaliane del 23 maggio 1915. Era dunque, quella di Codrig, un'amministrazione forzata per debiti (almeno ufficialmente), ma sicuramente concordata, dato che Enrico Curiel si riappropriò

³⁷⁶ Ivi, appunto manoscritto su un biglietto da visita datato 5 marzo 1913: «Mi permetto di raccomandarlo caldamente alla di Lei cortesia onde voglia nei limiti del possibile dargli favorevole evasione. Il Consigliere Aulico dr Napoleone Fabbro, vicedirettore di Finanza».

³⁷⁷ Ivi, documento del 16 maggio 1913.

³⁷⁸ Ivi, istanza alla Luogotenenza del 26 febbraio 1914.

³⁷⁹ Ivi, concessione emessa il 16 aprile 1914.

³⁸⁰ «[...] Per cor. 3000 e cor. 1260 si desiste col consenso della parte procedente dall'esecuzione mediante pignoramento e vendita della sostanza mobile relativamente agli oggetti descritti nel protocollo di pignoramento [...]»: ASTs, TCM. Desistenza dall'esecuzione di Enrico Curiel del 5 giugno 1914, Enrico e Marcello Curiel.

³⁸¹ ASTs, TCM, Atto datato 15 luglio 1914 emesso dal Giudizio Distrettuale in Affari Civili di Trieste, registro pignoramenti: «Con il consenso del procedente e dei creditori, i procuratori: dr. avv. Cuzzi della Ditta Zennaro e Gentilli, avv. Goldscheim? della Comunità Israelitica di Trieste, avv. Fillinich di Dreossi e Lorcet, avv. Theodor Jäger, avv. Mario Calice, avv. Sonnenschein di Troppau, l'avv. Puecher della Cassa Distrettuale per ammalati di Trieste, l'avv. Theodor Weitsch della ditta Salomon di Praga, l'avv. Jakob Löwinger di Vienna, l'avv. Attilio Hortis del Comune di Trieste, avv. Tallo e Tavini di Trieste».

³⁸² «Hortis cav. Dr, cittadino onorario di Trieste, bibliotecario della Biblioteca Civica, vice-presidente del collegio dei periti giud in materia di diritti d'autore, membro corrispondente dell'Accademia della Crusca, membro corrispondente della Commissione Centrale per l'indagine e la conservazione di monumenti storici ed artistici in Vienna»: *Guida generale* cit., 1913.

del locale nel 1918.³⁸³ Spiegava in tale occasione lo stesso Codrig, riferendosi al trasferimento di licenza avvenuto nel marzo del 1914, che:

fu dovuta unicamente dalle condizioni di garanzia imposte dalla Banca Cooperativa di Trieste per la concessione di un mutuo a favore del richiedente sig. Emilio Curiel. Ora avendo questi regolato con la Banca i suoi rapporti di debito dipendenti dall'operazione di mutuo suaccennato, la Banca mette a di lui disposizione la licenza industriale surriferita, mediante la prodotta proposta di trasferimento della stessa al precedente detentore, trasferimento questo che non involve quindi una transazione in cui l'oggetto sia la licenza in parola, ma sibbene nei riguardi della Banca il ripristinamento legittimo del possesso della licenza temporaneamente rinunziata dal cessato debitore della Banca medesima.³⁸⁴

Sul fatto che le condizioni economiche di Curiel non dovessero essere poi così disastrose si possono nutrire fondati dubbi. Infatti nel maggio 1913 Giuseppe Gula, impresario del *Theater-Kino-Variété* Familiare (*Tavv. 1 e 2, n. 4*: uno dei più attivi di via Acquedotto durante la guerra), rinunciò alla direzione del bagno Excelsior di Trieste in favore di Enrico Curiel, che lo adibì a «caffè-restaurant, con diritto di somministrare cibi, spacciare vini, birra, liquori e bibite spiritose distillate, somministrare caffè, tè, cioccolata, altre bevande calde e rinfreschi, nonché di tenere giuochi permessi (esclusi gli automatici)»: concessione precedentemente negata, come detto, nel 1912 al suo caffè Nuova York.³⁸⁵ Tali entrate non sembrano esaurirsi negli anni seguenti, poiché nel 1917 lo «Stabilimento balneare Excelsior-Barcola» risulta ancora aperto e operoso.³⁸⁶

La tenuta commerciale del Caffè Nuova York durante gli anni del conflitto fu dovuta anche ai concerti che il proprietario vi organizzava, dal 1910 per due giorni alla settimana e anche abusivamente, ma dal 1915 addirittura giornalmente, sia pomeridiani che serali.³⁸⁷ Ad accompagnare il buffet c'erano soprattutto artisti concittadini: nel 1915 dalle 16.30 fino alle 19.30 si esibivano l'orchestra del «maestro concittadino Alfredo Safred», anche violinista, un'orchestra di «zingari ungheresi» e le orchestre dirette dai professori Castellan e Canton.³⁸⁸ Nutriti concerti giornalieri continuarono anche nel 1916, nonostante il peggioramento delle forniture connesse alla regressione economica della città. Nel dicembre Curiel fu costretto a modificare le consumazioni,

³⁸³ ASTs, LGT CL, b. 3645, fasc. 245, 1917, «istanza di esecuzione su cose mobili per cor. 2442,21 mediante pignoramento e vendita delle cose mobili di ogni genere e dell'esercizio del Caffè Nuova York»; ivi, b. 3655, fasc 387, 1918, «concessione industriale a Enrico Curiel da parte di Carlo Codrig, disposto a rinunciare alla concessione se questa verrà conferita ad Enrico Curiel».

³⁸⁴ Ivi, documento datato 18 luglio 1918, al Consiglierato di Luogotenenza. La Banca di Trieste sottoscriveva con timbro e firma in calce.

³⁸⁵ ASTs, LGT CL, b. 3582, f 742, *Curiel Enrico*

³⁸⁶ «Il Lavoratore», 3 giugno 1917.

³⁸⁷ AGCTs, Mag. Civ., Sez. VI, prot. corr. 691/1912 e *Verbali della Giunta Municipale* 1912, p. 388: «Ad Enrico Curiel è accordato il permesso di tenere nel suo esercizio concerti orchestrali due volte alla settimana durante la stagione estiva dalle 8-12 pomeridiane. Nel suddetto esercizio sono già stati tenuti abusivamente dei concerti si invita il Magistrato ad applicare la legge».

³⁸⁸ «Il Lavoratore», del 1915, nn. 13 gennaio, 16 febbraio, 27 marzo, 3 aprile, 23 novembre.

pur di non incidere sull'offerta musicale: «in sostituzione del caffè, si servirà cioccolata a 30 cent. la tazza. Giornalmente grande concerto».³⁸⁹ L'annuncio non desta dubbi sulla decisa simpatia che la musica (ancor più del caffè) trovava tra le preferenze del pubblico triestino, anche nell'anno della «grande fame», quando la 'fame di musica' sembrava, invece, aumentare, nonostante la crescita inflazionistica dei prezzi. Nel repertorio reclamizzato figurano marce, walzer, potpourri, ouverture, souvenir, gavotte; i compositori proposti erano perlopiù italiani e tedeschi: Mozart, Schubert, Reinhardt, Flotow, Strauss, Brahms, Mendelssohn, Verdi, Suppè, Leoncavallo; i «prezzi del giorno: cogomino cacao cent 40, cioccolata cent. 40. Durante il concerto le consumazioni aumentano di 10 cent. Principia alle ore 4 pom.».³⁹⁰ Non mancavano, inoltre, anche arie di opere e operette, ad esempio, del viennese J. Strauss, dell'ungherese Alphons Czibulka, direttore del Prater di Vienna, e di Émile Waldteufel (definito «Strauss di Parigi»).³⁹¹ E in estate si poteva degustare la «specialità gelati».³⁹² Dal giugno del 1917 le scelte artistiche si indirizzarono ulteriormente verso le operette austriache e la beneficenza di guerra: viene, infatti, frequentemente ospitato il «concerto militare sostenuto dall'intera orchestra dell'i.r. guarnigione di Graz a favore del fondo di beneficenza per i provvedimenti di guerra» rafforzato a volte da «distinti professori del Teatro Comunale G. Verdi».³⁹³

Nelle cinque giornate precedenti il 3 novembre 1918, mentre si costituiva il Comitato di Salute Pubblica e il Luogotenente preparava le valigie, e prima ancora che si costituisse la guardia nazionale, a notte avanzata incominciarono in città le «vandaliche gesta», vendicative di quelle antitaliane del 23 maggio 1915. Rimanda ad ovvie deduzioni il fatto che il primo atto di teppismo fu registrato significativamente proprio al Caffè Nuova York (in seguito denominato «Roma»): «il proprietario Curiel venne ferito alla testa e si deplorò anche una vittima umana».³⁹⁴

3.5 Erwant Anmahian, i film «che prendono il volo»

Nei paragrafi precedenti avevo accennato all'espressione di «libero commercio» con la quale veniva qualificato dalle autorità il sistema di passaggi delle pellicole, una volta censurate dai distributori, tra i gestori dei cinema. In qualche caso questi passaggi erano veri e propri «voli», che

³⁸⁹ «Il Lavoratore», 17 dicembre 1916.

³⁹⁰ «Giornalmente grande concerto, sostenuto e diretto dal valente prof. Giulio Hermollic, con assolo d'arpa della prof. Mercedes Felletti, e prof. Giovanni Bohus, violino»: «Il Lavoratore», 30 marzo 1917.

³⁹¹ «Il Lavoratore», numeri dall'1 all'8 aprile 1917. Su Czibulka, *Kapellmeister* militare, cfr. Carlo Runti, *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Trieste, Lint 1985, pp. 30-31.

³⁹² «Il Lavoratore», 25 maggio 1917.

³⁹³ «Il Lavoratore», 13-16 giugno, 9 luglio, 11 luglio 1917. Nel 1918 il prof. Bemporat vi dirige concerti serali con musiche di operette austriache: «Il Lavoratore», 12 ottobre 1918.

³⁹⁴ Oreste Mioni, *Le cinque giornate. XXX ottobre-III novembre 1918. Nel decimo anniversario della vittoria*, Trieste, Tipografia Spazzal 1928, p. 17. Guida generale cit., 1922: «Caffè Roma, propr. Enrico Curiel, via Carducci 5».

furbi ed esperti intermediari organizzavano, servendosi di giovani garzoni, anche minorenni; ed è quanto accadeva in Barriera Vecchia (*Tav. 1, area marrone*): riporto a tal proposito integralmente l'articolo pubblicato nelle colonne del «Lavoratore» del 1917:

Films cinematografiche che prendono il volo. Il signor Erwant Anmahian, negoziante e noleggiatore di pellicole da cinematografo, da circa sei mesi si era accorto che dal suo magazzino in via Carintia 27 scomparivano le sue films in modo allarmante. Veniva di frequente nel suo magazzino un ragazzo 15enne, tale Giuseppe Z, abitante in via della Madonnina [cfr. Tavv. 1 e 2 area blu] già occupato presso diversi noleggiatori di pellicole, e da ultimo nel cinematografo Royal in via della Barriera Vecchia. Un giorno della scorsa settimana il signor Anmahian, vide venire nel suo magazzino lo Z. a portare parecchie pellicole ad una sua operaia, Guglielmina T. d'anni 22, abitante in Rozzol, che gliela pagò ritenendo di non essere osservata. In base a questa scoperta il signor A presentò denuncia e tanto Z. che T. vennero arrestati dal funzionario del Commissariato n. 3. Lo Z., incaricato di restituire le films che il signor Anmahian noleggiava, le vendeva invece alla T. la quale a sua volta le rivendeva, naturalmente con utile, ad altre persone. Praticata una perquisizione in casa dello Z. furono sequestrate pellicole ad altri articoli di cinematografia per un valore di oltre 200 corone. Il signor Anmahian presentò all'Autorità un elenco di quanto gli era stato rubato in 6 mesi, per un valore di 2500 corone.³⁹⁵

Non si hanno ulteriori notizie o i nominativi di chi fosse coinvolto in questo microtraffico illegale di pellicole, ma è evidente che il garzone e l'operatrice di Anmahian erano solo due giovani pedine di una rete più ampia, che aveva il suo epicentro in Barriera Vecchia, zona ad alta densità di cinematografi, i quali scontavano con pesanti perdite la concorrenza esercitata dai cinematografi di via Acquedotto.

Il raggio di azione del fornitore armeno Erwant Anmahian (*Tavv. 1 e 2, B.*),³⁹⁶ nativo di Ordou, era comunque ben più ampio, visto che riforniva, insieme a Giovanni Laurencich, anche il cinematografo del teatro Fenice, compreso il periodo in cui era impresario il ritenuto irredentista Attilio Depaul.³⁹⁷ Nel 1915 gestiva (anche se non si sa a che titolo) la Società Cinematografica Garibaldi, in via delle Zudecche 2 (di cui però non si hanno ulteriori notizie e dove nel dopoguerra aprirà il cinema Garibaldi) e aveva una vendita di «frutta secche» in via Torre Bianca, in cui esercitava anche la rappresentanza della «Società Italiana Eclair» (*Tav. 4*).³⁹⁸

Inizialmente l'«industria libera di una agenzia di noleggio e vendita di films» a Trieste in via dell'Olmo n. 1 era una società a nome collettivo sotto la ragione sociale

³⁹⁵ «Il Lavoratore», 19 agosto 1917.

³⁹⁶ «Foglio d'identità: Erv. Anmahian, figlio di Hagop Anmahian, nato il 25 agosto 1881, ad Ordou, luogo di pertinenza Trebisonda, cittadina turca, abitante in via Nuova 21, esercizio agenzia di noleggio film in via Olmo 1 "Anmahian&Schreiber"». Dal luogo di pertinenza si può ipotizzare che Anmahian sia giunto dopo il tragico genocidio armeno perpetrato dai turchi, anche perché Trebisonda era uno dei porti per il grande esodo della popolazione greca del Ponto durante la cosiddetta 'catastrofe dell'Asia Minore': in ASTs. LGT CL, b. 3585, fasc. 1070.

³⁹⁷ LGT AG, 2425, fasc. 97, 1 novembre 1915.

³⁹⁸ Guida generale cit., 1915.

«Anmahian&Schreiber», di cui faceva parte, dunque, anche il commerciante boemo Giuseppe Schreiber³⁹⁹ e la cui procura, per la richiesta di rilascio della licenza, venne affidata al noto esponente dell'irredentismo liberal-nazionale triestino l'avvocato Camillo Ara, non a caso di origini armene.⁴⁰⁰ Il deposito invece era in via Torre Bianca 41 (nel 1914). Via dell'Olmo 1 era stata la sede della precedente ditta di noleggio film di Salvatore Spina che, malvisto dalle autorità, aveva forse tentato di minare l'incipiente attività di Anmahian denunciando le carenze strutturali del suo locale, situato al primo piano.⁴⁰¹ I successivi sopralluoghi della competente Commissione avevano rilevato che il locale ospitava un deposito di film superiore ai 100 kg, limite normativo, anzi ne includeva addirittura il doppio.⁴⁰² I locali vennero pertanto trasferiti in una nuova sede, in Piazza S. Giovanni 3, II piano, dei quali Anmahian rimase l'unico proprietario. Il successivo protocollo di sopralluogo del 26 febbraio 1914 attestava, però, che la nuova sede presentava la copertura della stanza «non sicura contro il fuoco ai sensi del par. 47 dell'O.M. del 1908 e che il locale del deposito non corrispondeva anche con riguardo che le scansie, i tavoli, le porte e le finestre non sono di materiale incombustibile». Per tale motivo i firmatari della Commissione per la sicurezza proposero di proibire il deposito di pellicole di celluloidi.⁴⁰³ Inoltre, su denuncia di alcuni inquilini del condominio, Anmahian fu multato con una contravvenzione di 100 corone o 10 giorni di arresto, perché in realtà, in tale sede, già da mesi deteneva oltre 100 kg di film, dunque prima di aver ottenuto l'approvazione.⁴⁰⁴ Il 9 maggio 1914 Anmahian presentò ricorso alla Luogotenenza, che non venne accolto, in cui richiama il fatto che aveva assunto all'inizio la ditta in via dell'Olmo 1 da Salvatore Spina e che, a causa dei lavori, conseguenti ai rilievi della commissione industriale del

³⁹⁹ «Foglio d'identità: Giuseppe Schreiber, figlio di Antonio Schreiber e Giuseppina Vortatek, nato il 9 gennaio 1886, luogo di nascita e di pertinenza Niedergeorgenthal (Dolní Jiřetín), cittadinanza austriaca, abitazione ed agenzia di noleggio film in via Olmo 1, sotto la ragione sociale "Anmahian&Schreiber"»: in ASTs. LGT CL, b. 3585, fasc. 1070 cit.

⁴⁰⁰ Ivi, 7 aprile 1913. Camillo Ara fu uno dei dirigenti della Trento-Trieste e si trasferì a Roma nei primi mesi del 1915. Elio Apih lo ricorda come «limpido interprete di un liberal-nazionalismo e di un irredentismo che non si confonderà mai con l'aggressivo fascismo»: Elio Apih, *Trieste*, Roma-Bari, Laterza 2015², p. 215.

⁴⁰¹ ASTs. LGT CL, b. 3585, fasc. 1070 cit., 9 aprile 1912. Denuncia di Salvatore Spina (Trieste, via dell'Olmo 1).

⁴⁰² ASTs, *Verkehr mit Zelluloid*, *Ordinanza 15 luglio 1908 dei Ministeri del Commercio, degli Interni, delle Finanze, delle Ferrovie, dei Lavori Pubblici e della Difesa del Paese, d'intesa con il Ministero della Guerra, B.L.I. (Bollettino delle Leggi dell'Impero)*, n. 163, *concernente il trattamento della celluloidi, dei prodotti e degli scarti di celluloidi*, fasc. 5, artt. 46-48 e LGT CL, b. 3585, fasc. 1070 cit., pr. del 16 agosto 1913: «[...] non essendo la rispettiva stanza coperta a volta e costruita in maniera resistente al fuoco, essendo sopra quartieri abitati con comunicazione diretta. Nel locale vengono eseguite riparazioni di film a mezzo di un'operaia[...]».

⁴⁰³ «Comm. Distr. Benzon, ing. Sup. Weiss, ispett. Ind. Pellegrini, ing. Min. Cosulich, com. vigili De Paoli. L'istante propone di adibire ad uso deposito un camerino attiguo allo scrittorio che ha una finestra sulla via e una porta sul corridoio. I firmati sono del parere che si potrà permettere questo trasportando ivi l'armadio a condizione che il soffitto del camerino venga protetto da un controsoffitto con lamiera in ferro di 7 mm, che il pavimento venga ricoperto di lamiera in ferro, che la finestra sia provvista di vetro a fili in cornici di ferro, che la porta sia apribile verso l'esterno rivestendola di lamiera in ferro, che la lampada ad incandescenza applicata al soffitto, venga protetta con un secondo involucro di vetro, che l'interruttore venga portato fuori dal camerino, che venga soppressa la seconda lampada elettrica, che dal camerino vengano eliminati tavoli, sedie, solo l'armadio in ferro, che vi siano due secchi d'acqua e una coperta di lana[...]»: ivi, pr. del 26 febbraio 1914.

⁴⁰⁴ ASTs, LGT CL, b. 3585, fasc. 1070 cit., 6 maggio 1914.

1913, gli era stata accordata verbalmente la concessione di traslocare i film nella sede di Piazza San Giovanni 3; «per cui ho interpretato il permesso orale come valido, non sapevo che bisognava farne richiesta scritta, anche perché sono suddito estero e sono poco pratico di leggi austriache. Ho agito in buona fede, lo sapeva l'autorità che ha fatto altri sopralluoghi e lo sapeva il proprietario dello stabile. Quindi ho omesso soltanto la richiesta per iscritto».⁴⁰⁵ Poiché il proprietario dello stabile non permise di far eseguire i lavori richiesti nell'edificio di Piazza San Giovanni, essendo riservato ad abitazioni di lusso, Anmahian dovette rinunciare all'affitto ed entrò in trattative per un terzo locale, al pianoterra dello stabile di via Torre Bianca 41.⁴⁰⁶ Solo dopo i controlli effettuati tramite la competente autorità consolare come prescrivevano i parr. 2,5 e 6 del *Regolamento industriale*, volto ad accertare che il richiedente «avesse la facoltà di amministrare da sé le proprie sostanze, non avesse subito condanne per crimini in genere o per contravvenzioni contro i buoni costumi o per avidità di lucro oppure per contrabbando o non è stato in concorso», la Luogotenenza rilasciò alla fine il certificato di licenza industriale per la sede di Piazza San Giovanni.⁴⁰⁷

Dunque, molte furono le sedi dell'attività di noleggio esercitata da Anmahian dal 1914: oltre alle precedenti, ne aprì altre in via Valdirivo 33,⁴⁰⁸ in via Torrebianca 27,⁴⁰⁹ in via delle Poste 13⁴¹⁰ e, nel 1915, in via Carintia 25. Nessuna di queste fu esente da rilievi non conformi alla sicurezza, effettuati durante i vari sopralluoghi, ma non furono abbastanza per impedire il suo fiorente commercio.⁴¹¹ Nell'ultimo indirizzo, corrispondente anche all'ultima abitazione di Anmahian, nel 1916 l'amministratore (la ditta Economo&Figlio) informava la Luogotenenza di un'omissione di un sopralluogo commissionale del 1915, il cui decreto non venne mai intimato all'amministratore scrivente, che ordinava ad Anmahian di adottare le prescrizioni necessarie per la sicurezza in caso di incendio: «Constando all'infrascritta Ditta che il sign. Erwant Anmahian continua a tenere tanto nella sua abitazione al I piano, quanto nella soffitta, una grande quantità di film, avvisi, stampati,

⁴⁰⁵ Ivi, ricorso alla Luogotenenza del 9 maggio 1914

⁴⁰⁶ Ivi, 26 maggio 1914.

⁴⁰⁷ Ivi, 10 giugno 1914 e 30 giugno 1914.

⁴⁰⁸ Ivi, piani di via Valdirivo 33 e pianta del locale presentati il 12 giugno 1914. Documento del 31 luglio 1914: «Visto il sopralluogo del 17 luglio, il Consiglierato di Luogotenenza approva in massima l'attivazione di un deposito di pellicole di celluloidi sino a 100 kg al n. 33 di via Valdirivo in base ai piani presentati con descrizione, con osservanza delle norme dell'O.M. specialmente per l'edicola. Pertanto prima di attivare il deposito dovrà eseguire gli adattamenti e il debito collaudo». *Protocollo* del sopralluogo datato 27 luglio 1914.

⁴⁰⁹ Ivi, 11 novembre 1914: Richiesta di sopralluogo per un locale al I piano di via Torrebianca 27 per deposito di film cinematografiche di kg 100. *Protocollo* di sopralluogo assunto il 22 marzo 1915.

⁴¹⁰ Ivi, b. 3637, fasc. 789, 29 maggio 1917: «si rimette sopralluogo in via delle Poste 13: deposito e noleggio film cinematografiche, al pianoterra, corrisponde in massima alle linee di sicurezza contro il fuoco. Si dovrà chiedere l'approvazione anche dell'autorità industriale. Il magazzino è diviso da vetriate. L'impianto elettrico non ancora eseguito. Il deposito si trova in una tettoia in muratura, coperta con lastroni d'arenaria, costruito in corte dello stabile; la porta del deposito, che comunica con lo scrittoio, è foderato internamente con lamierino in ferro e le finestre sono provviste di rete metallica. Nel fondo del magazzino si trova un rubinetto d'acqua con vaschetta. Nulla osta, alle condizioni prescritte». Il 5 giugno seguente la sede viene certificata a norma: ivi, 2 giugno 1917.

⁴¹¹ ASTs, LGT CL b. 3585, fasc. 1070 cit., certificato del 30 giugno 1914.

ed altri oggetti facilmente infiammabili, la ditta chiede di farle pervenire copia del decreto, per obbligare il sign. Anmahian. ad attenervisi».⁴¹²

Nel dopoguerra Anmahian continuò l'attività con il supporto legale affidato per procura ancora all'avvocato Camillo Ara e all'avvocato Giovanni De Favento.⁴¹³ Ciò è interpretabile anche con la considerazione che, rispetto ai tedeschi e agli slavi, le altre nazionalità erano più difficilmente assimilabili a Trieste, e ognuna tendeva politicamente verso partiti diversi: se i greci erano di tendenze austriacanti, gli armeni erano simpatizzanti per gli italiani; i serbi erano divisi tra una certa solidarietà con gli sloveni, i quali però erano politicamente austriacanti, e la simpatia per gli irredentisti, mentre i cechi, titolari di diverse filiali di banche, erano affratellati agli sloveni e tendenzialmente austriacanti.⁴¹⁴ Lo stretto legame con le proprie origini trova conferma nell'attività cinematografica di Anmahian intrapresa nel dopoguerra con la Ararat Film, nella neonata via Roma 23 (*Tav. 4*).⁴¹⁵

4. I poliedrici impresari teatrali 'di guerra' e nuove compagnie locali alla ribalta tra Trieste e Fiume.

Scriva Ilona Fried che a Fiume tra Ottocento e Novecento la questione dell'identità culturale coincideva con quella dell'identità politica, soprattutto per i giovani intellettuali che, dalla fine dell'Ottocento fino al 1918 lottarono contro la magiarizzazione forzata. I fiumani si consideravano gente aperta e amante del divertimento; a fine secolo erano presenti 165 osterie, 10 alberghi con ristorante, 17 caffè, 17 oreficerie, 37 barbieri e 265 sartorie.⁴¹⁶ Secondo i dati del censimento del 1910 vi abitavano il 48,6% di italiani, il 25,9% di croati, il 13% di ungheresi e le minoranze tedesca, slovena, serba, ceca, slovacca e rumena.⁴¹⁷ L'associazione autonomista *Giovine Fiume* poi aveva le stesse finalità irredentiste della *Giovine Trieste*, come altre società e associazioni che, secondo Ilona Fried, mascheravano dietro attività sportive e scientifiche, lo scopo di risvegliare i sentimenti patriottici, favorendo relazioni solidali. Il Circolo Edera poi, costituito nel

⁴¹²Ivi, b. 3637, fasc. 789, 1916, 20 aprile 1916.

⁴¹³Ibid., 3 marzo 1920.

⁴¹⁴Mario Alberti, *L'irredentismo senza romanticismi*, Como, Cavalleri 1938², p. 40; per la storia della comunità armena di Trieste, percorsa attraverso la biografia del medio Gregorio Ananian (1770-1865), si veda Luca G. Manenti, *Vita di Gregorio Ananian, medico e benefattore armeno*, Milano, Biblion 2015.

⁴¹⁵*Guida generale* cit., 1921 e 1922.

⁴¹⁶Ilona Fried, *Fiume città della memoria 1868-1945* («Civiltà del Risorgimento», 74), Udine, Del Bianco 2001, cit., pp. 33 e 81.

⁴¹⁷Ivi, p. 75.

1911, era sportivo solo nella facciata, perché già la denominazione alludeva alle idee mazziniane, espresse dal simbolo floristico del partito repubblicano.⁴¹⁸

Al Teatro Comunale come al Teatro Fenice, omonimo di quello triestino, erano amate tanto le opere liriche ‘patriottiche’ italiane quanto le operette della cultura austro-ungarica,. Abbazia era la vicina stazione balneare, in territorio istriano dove si era creata una fertile vita musicale e cinematografica, grazie a Virginia Perini. Che la musica a Fiume avesse una forte valenza anche politica lo dimostra una comunicazione del *Korpskommandos* in cui si segnalava la circolazione di una raccolta di *pamphlet* dal contenuto antidinastico e antimilitarista di un autore anonimo dal titolo «J.R. Canzoniere Patriottico» diffusa anche in edizione italiana nei territori del Regno.⁴¹⁹ I cinematografi pubblicizzati sul giornale fiumano «La bilancia» sono Il Grande Cinematografo Ex Parigi, il cinema Pallas, il cinema Urania (ex cinema Margherita, nome evidentemente allusivo) e il Cine Abbazia.⁴²⁰

L’assidua circolazione di attori, cantanti e compagnie tra Trieste e Fiume durante gli anni di guerra è indice di stretti legami ploticio-culturali tra le due realtà portuali della duplice. Le stesse intitolazioni dei teatri rivelano un comune destino delle due città: in entrambe esisteva un Teatro Fenice (privato) e un Teatro comunale intitolato a Giuseppe Verdi.⁴²¹ A Fiume i rapporti tra il municipio e il governatore erano tesi come a Trieste. Nel dicembre del 1914 la già citata compagnia Borisi, staccatasi dalla compagnia veneziana Brizzi al teatro Minimo di Trieste, diede vita a Fiume ad un omonimo Teatro Minimo, rinominandosi in «Compagnia Città di Fiume».⁴²² Nelle fila della compagnia veneziana di Emilio Zago, presente anche a Trieste nel 1914 (si veda il cap. I) recitava anche l’attore Alberto Brizzi, che a sua volta dirigeva, al teatro Minimo di Angelo Curiel, quella compagnia dialettale veneziana «Città di Venezia» che dal 1913 si stabilizzò a Trieste, compagnia che segnò la storia della vita teatrale triestina per aver dato le origine alle prime compagnie stabili locali. Nel 1914, infatti, l’agente impresario Curiel scritturava artisti cittadini che, a loro volta, negli anni di guerra diventeranno capocomici di altre compagnie chiamiamole ‘derivate’, quelle di Carlo Fiorello, Edmondo Tamburlini, Mario Verdani, Amelia Collenz e Angelo Cavallini.

⁴¹⁸ Ivi, p. 144.

⁴¹⁹ Si ordinava pertanto di ricercare la consistenza numerica di questi volumetti e di evitarne la diffusione (la firma è del *Korpskommandant*): ASTs, LGT AP, b. 347, fasc. 10/C.

⁴²⁰ DARi, «La bilancia», 23 dicembre 1916, giornale filogovernativo. Sui cinematografi a Fiume si veda Nana Palinić, *Cinematografo “Olimpo”, “Margherita”, “Urania”, “Armonia”*, in «Dometi», 1-6/99, pp. 61-68.

⁴²¹ Ilona Fried, *Fiume città della memoria* cit., p. 155.

⁴²² «Il Lavoratore», 27 novembre 1914. Il Teatro Minimo venne inaugurato al Teatro Argentina, in Via del Fosso, casa Cussar, con spettacoli di prosa. Vi si esibiva la compagnia dialettale veneziana di Armando Borisi: Antonio Luksich-Jamini, *Appunti per una storia di Fiume dal 1896 al 1914 (dalla stampa periodica contemporanea e da qualche testimonianza diretta)*, in «Fiume». Rivista di studi fiumani, XIV, n. 1-2-3-4, gennaio-dicembre 1968, p. 101.

Dal 25 dicembre 1913 al luglio 1914 la compagnia Brizzi aveva al suo attivo ben 197 serate, per un totale di 1970 atti di drammi, commedie e farse.⁴²³ Come già detto, in dicembre una parte dei componenti, ovvero i coniugi Amalia e Armando Borisi, Amalia Micheluzzi, il Mezzetti, Cecilia Petterini, Germano Furlani e il Lupis, si staccarono per formare una compagnia a sé, la compagnia Borisi, che si trasferì a Fiume dove, in anni di guerra, diede vita ad un nuovo teatro, denominato «Minimo» sul modello triestino: fatto, questo, che ipotizza una fratellanza anche artistica delle comunità italiane dei due principali porti imperiali, materializzata in una politica culturale 'attiva' non solo nelle manifestazioni spontanee di piazza (argomento che troverà altre declinazioni nei successivi capitoli), ma anche in una istituzionalizzazione 'alternativa' alle strutture amministrativo-politiche.⁴²⁴ Tra gli attori della neonata compagine teatrale Germano Furlani ebbe un ruolo di primo piano nel trasferimento di artisti da Trieste a Fiume: attore della compagnia drammatica triestina di dilettanti Giovanni Emanuel, diretta dal concittadino Antonio Pittani,⁴²⁵ veniva segnalato in una nota del 26 agosto 1915 del governatore di Fiume Wickenburg, in cui si concedeva a Germano Furlani «di dare una serie di rappresentazioni drammatiche del genere conosciuto sotto la denominazione “Teatro Minimo” colla sua neocostituita compagnia “Città di Fiume” nei locali dell'ex cinematografo Argentina, adibito già nel passato inverno al medesimo scopo».⁴²⁶ Nel precedente mese di aprile, infatti, il Teatro Minimo di via Fosso aveva riaperto i battenti, dopo il trasloco della «compagnia veneziana al Grande Cinema di Viale Deak», con una serie di spettacoli della compagnia di operette e zarzuele e commedie musicali di Gino Andrei, anch'essa proveniente da Trieste, dal teatro Eden.⁴²⁷ Al *Theater-Kino-Variété* Eden di Trieste, infatti, la compagnia italiana di Gino Andrei, «che nel Regno incontrò tanto favore nel pubblico», aveva avuto molto successo. Presente dal febbraio del 1915 aveva allestito un repertorio quasi totalmente nuovo e, tra i nominativi sopracitati, erano presenti anche alcuni apprezzati attori locali, come Lidia Savelli, che si erano aggiunti al cast nel corso delle recite; spesso, inoltre, si univa anche

⁴²³ «Il 1914 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie cit., terza puntata, luglio 1914.

⁴²⁴ Si veda il giornale fiumano di orientamento autonomista «La voce del popolo», 28 gennaio 1915: tamburino, teatro Minimo. «Abbiamo da Fiume che il giorno di Natale si è inaugurato il teatro Minimo sul genere di quello di Trieste. La compagnia Borisi vi ha iniziato le rappresentazioni con la *Niobe*, poi Santa Rosa del Paoletti e *Da l'ombra al sol*. Il pubblico fece ressa per conquistare un posto»: «Il Lavoratore», 16 dicembre e 30 dicembre 1914. La compagnia Borisi era una costola della compagnia veneziana di Emilio Zago, di cui facevano parte (tra gli altri) Amalia Micheluzzi, Cecilia Petterini, e i Borisi: *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., p. 42.

⁴²⁵ Il 9 gennaio 1913 si tenne una serata d'onore per il primo attore Germano Furlani della Compagnia drammatica Giovanni Emanuel (dilettanti), diretta dal concittadino Antonio Pittani col dramma *Paolo Verdena* dello stesso Pittani: in «Trieste 1913». Cronache dell'anno precedente la prima guerra mondiale, numero unico, compilato da Corrado Ban, Trieste, Tipografia Adriatica 1958. Vi sono ordinate notizie scelte dai vari giornali della città.

⁴²⁶ DARI-22, Mag. Civ., n. 4703, f1/1915, 26 agosto 1915,

⁴²⁷ Nel cast figuravano le signore Lidia Savelli, Nietta Cerin, Gina Bettelli, Lidia De Vinci, Emma Rossi, Laura Zanzi, e Lidia Luciani, e i signori Felice Paccot, Spartaco Moro, Vincenzo Rossini, Marco Bugnano, Giovanni Feno, Pino Vicelli, Giovanni Donati e Alfredo Di Giorgio (più sei coriste, 4 coristi generici e il direttore d'orchestra Ettore Rosario Palone: «La voce del popolo». Giornale politico quotidiano, di orientamento autonomista, Fiume, 8 aprile 1915.

la stessa orchestra del teatro Eden diretta da Giuseppe Müller.⁴²⁸ Le zarzuele, forme teatrali tipicamente spagnole caratterizzate da prosa e musica (sul modello dell' *opéra-comique* francese e del *Singspiel* tedesco) portavano la firma di autori che, evidentemente, non destavano preoccupazione, nemmeno economica, in virtù del trattato austro-spagnolo per i diritti d'autore del 1912. Durante la stagione vennero rappresentate, inoltre, le operette, in versione integrale, nonostante il poco tempo accordato al varietà, *Santerellina* (di Hervé, libretto Meilhac e Millaud, Parigi 1883) e *La casta Susanna* (di Jean Gilbert, libretto di Georg Okonkowski, Magdeburgo 1910).

Probabilmente neanche questo garantiva l'affidabilità degli artisti alle autorità locali: infatti non tutti i componenti (Laura Zanzi e Felice Paccot) riuscirono a raggiungere la piazza triestina «a causa delle difficoltà di ottenere nel Regno i passaporti per l'estero. Spartaco Moro fu rimpiazzato dal baritono Rossini, e anche il noto comico Felice Paccot, molto apprezzato nella nostra città per la sua comicità spontanea, per la sua recitazione spigliata, fu sostituito dal buffo Cesare Grassi».⁴²⁹ La messa in scena fu adeguata alle difficoltà di allestimento e l'orchestra venne notevolmente rafforzata dagli strumentisti dell'Eden.⁴³⁰ Tali sforzi furono ricompensati dai calorosi applausi: «idea geniale del Windspach di scritturare questa compagnia di operette, perché il pubblico accorre in folla».⁴³¹ I brani più applauditi furono la sempre gradita operetta *La gran via* di Federico Chueca e Joaquín Valverde (1886), la zarzuela *Le tre mogli di Oscar* del maestro R. Chapin (di cui non ho reperito il nome, ma si tratta probabilmente del compositore di zarzuele Ruperto Chapí y Lorente, morto nel 1909) che, più che una zarzuela, «assomiglia a una pochade», e la nuova operetta *La borsa o la vita* (di C. Tomel, musica del cav. E. Sassone). Inframmezzati alle zarzuele c'erano i giornali settimanali di guerra e i film, tra i quali venne segnalata una nuova pellicola dal

⁴²⁸ «Il Piccolo», 13 e 17 febbraio 1915. «La compagnia di operette “verrà riformata e sensibilmente rafforzata»: «Il Piccolo», 11 marzo 1915. Ne riporto l'intero cartellone annunciato sulla stampa:

La revoltosa e i cuochi del m. [Manuel Fernández] Caballero

Carmencita, El trovador del m. Fernández

Scompartimento per signore sole, del m. Canapa

Un marito per tre mogli, del m. Chiari

La signora in camicia, di Carl Zeller [forse l'operetta *Die Fornarina*]

La borsa o la vita, [operetta di C. Tomel, mus del cav. E. Sassone]

La montanina, del m. Planguot

Musica classica, del m. Rodriguez

Festa di servitori del m. Rossi

La canzone di Fortunio, del m. Robert

⁴²⁹ «Il Piccolo», 24 febbraio 1915

⁴³⁰ Anche il melodista Enzo Taci attendeva nel Regno i documenti necessari per passare il confine. La direzione del teatro scritturò in sostituzione la canzonettista italiana Anita Da Vinci: ibid.

⁴³¹ «Il Piccolo», 22 e 23 febbraio 1915.

titolo *La banda degli Zapatas*, con l'attrice danese Asta Nielsen, che illustrava le comicissime peripezie di una compagnia di artisti cinematografici durante l'assunzione di una pellicola.⁴³²

Nel ritratto che «La Gazzetta di Trieste» dedica all'attrice Lidia Savelli, importante interprete di molte serate di guerra triestine, è contenuta la conferma del passaggio della compagnia Andrei da Trieste a Fiume. Attrice che agiva spesso in coppia con l'attore Mario Verdani (per il quale vedi oltre), si impose sulle scene per aver saputo interpretare «l'anima del popolo», sia nella prosa che nell'operetta e in qualsiasi ruolo, dall' «ipocrita dama di società alla folleggiante “cocotte” o nei panni della sacrificata popolana».⁴³³ Per questo era ritenuta dal pubblico l'artista più «popolare» e si era conquistata un posto autorevole nelle sue simpatie. Insieme alla compagnia di Gino Andrei, che vide il suo debutto il 21 gennaio 1915 all' Eden, passò poi a Fiume, dove si produsse, appunto, nei teatri Argentina e Parigi, ma «dopo 3 mesi quella compagnia si sciolse a causa di un impresario poco scrupoloso» ed entrò nella compagnia Borisi, dove incontrò per la prima volta il Tamburlini, che divenne il suo maestro.⁴³⁴ Il fatale 23 maggio 1915 scosse anche la vita teatrale di Fiume: Tamburlini venne chiamato improvvisamente al servizio militare e Lidia Savelli ritornò presso la sua famiglia a Trieste. Qui per breve tempo venne scritturata al teatro-cine Familiare, e qualche mese dopo passò al Teatro Minimo, unendosi nuovamente con il Tamburlini, anche nella vita; entrambi fecero poi parte della compagnia D'Angeli al Rossetti nel 1916 e, subito dopo, al Fenice diedero vita ad una propria compagnia di prosa, diretta da Tamburlini stesso.⁴³⁵

Anche il teatro Fenice di Trieste diede il suo tributo a Fiume dove, proprio nel 1914, l'omonimo teatro venne rimodernato. Nel novembre aveva debuttato a Trieste la comica compagnia partenopea diretta da Arturo Rizzo, che coltivava «un genere del tutto nuovo per Trieste, derivante dalla fusione del cinematografo con il varietà».⁴³⁶ Pezzo forte del repertorio erano i numeri di Felice Sciosciammocca, nome d'arte del comico Roberto De Simone, che richiamava folle impressionanti. Nel cartellone figuravano le prime «commedie musicali», come «*La puppa movibile*, un misto di canto e prosa precursore dei *musical*, con Nilla Rizzo nel costume da bambola»,⁴³⁷ o la «parodia musicale intitolata *'Na Geisha napoletana*, un vaudeville fra i più sbrigliati» (versione in dialetto

⁴³² «Il Piccolo», 23 marzo 1915. Fu rappresentata la première triestina dell'operetta *La pastorella sensibile*, del maestro Poissard: «L'azione si svolge nei corridoi di un teatro durante le rappresentazioni della “Pastorella sensibile”. Si tratta di un complesso di scenette piacevolissime, genere “pochadistico” sostenuto principalmente da due coppie di coniugi in procinto di... percolare e di un vecchio signore che conduce a teatro le sue... innocenti figliuole, ma che durante le scene più scabrose dell'operetta, fa passeggiare nei corridoi mentre lui, il vizioso, se ne sta nel suo palchetto a godersi il piccante spettacolo»: «Il Piccolo», 29 marzo 1915.

⁴³³ «La Gazzetta di Trieste», 15 aprile 1917. *Artisti concittadini attuali. Interviste e conversazioni*.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Vennero scritturati (tra gli artisti che ho potuto ritrovare) Emilia Rizzo, Ofelia De Simone, Vilia Rizzo, Arturo Rizzo, Enrico De Cenzo, Aristide De Canzo, Ugo Carrani. Direttore d'orchestra era Amedeo Zecchi: «Il Lavoratore», 3 novembre 1914.

⁴³⁷ «Il Lavoratore», 13 novembre 1914.

napoletano della celebre operetta *Geisha* di Sidney Jones),⁴³⁸ o ancora «Ruy Blas (a grande richiesta generale), celebre parodia musicale in un atto e due quadri»: l'omonima versione cinematografica di quest'ultimo soggetto era stata in quegli anni censurata.⁴³⁹ Per *Un'altra vedova allegra*, parodia musicale con Felice Sciosciamocca vestito da donna, si unirono alla compagnia la soprano Lina Dolores e il tenore Ermanno Cavaleri; inoltre «ieri vi fu l'estrazione di una bottiglia di crema marsala Depaul ogni venti frequentatori, e l'estrazione si farà anche oggi»: anche la platea, come la cabina cinematografica, era dunque un'ottima piazza pubblicitaria per gli affari commerciali dell'impresario Attilio Depaul.⁴⁴⁰ A fine dicembre la compagnia Rizzo lasciò il teatro Fenice di Trieste per raggiungere Fiume, contemporaneamente alla partenza della compagnia Borisi dal Minimo per la stessa destinazione.

Vero trampolino di lancio di artisti al loro debutto, il teatro triestino diede i natali ad un'altra compagnia teatrale triestino-veneziana, «La Familiare», talmente apprezzata da prestare poi il nome al teatro Alfieri di via Acquedotto 24 che dal giugno del 1915 venne ribattezzato, appunto, «Familiare». Di tale formazione, che agiva anche al teatro Fenice ed era diretta da Tebaldo D'Arcano, facevano parte anche i coniugi veneziani Bernardo e Maria Paluello, oltre alla moglie Adele D'Arcano. I coniugi D'Arcano e Paluello, insieme agli attori Martini, V. Mezzetti, E. Pagani, Zavertani, e Virginia Girardini, avevano ricostituito l'organico al teatro Fenice dopo la partenza della compagnia dei coniugi Borisi per Fiume.⁴⁴¹ La nuova compagnia La Familiare affidò alla stampa la sua dichiarazione d'intenti, sapendo bene che nella 'venezianità' del pubblico trovava una sicura garanzia di successo: pertanto «intende svolgere un repertorio variato, moderno e per bene, mettendo in scena lavori di autori concittadini ed altri scelti dal migliore repertorio veneziano. Alle commedie si alterneranno i numeri di varietà e le produzioni cinematografiche».⁴⁴² Il pubblico, «che predilige il teatro veneziano, col suo parlare fresco, coll'arguzia innata,

⁴³⁸ *La Geisha (L'Istoria di una Casa da Thè)* aveva debuttato a Londra nel 1896 e fu data a Trieste la prima volta al Politeama Rossetti nel 1901, ma in ungherese, dalla Compagnia Ignazio Kreksanyi, e solo dal 1906 in italiano, portata in scena da quella compagnia, 'regina' delle operette italiane, che era la Compagnia Lombardo: ASTs, Archivio Attilio Gentile, b. IV, fasc. 853, «Il Piccolo della Sera», 13 marzo 1926. Ebbe grande successo negli Stati Uniti e fu una delle operette più acclamate sulle scene europee: cfr. Ernesto G. OPPICELLI, *L'operetta. Da Hervé al musical*, Genova, Sagep 1985, p.162. Sull'operetta a Trieste e, in particolare, sulla fortuna della *Principessa della Czarda* di Kálmán, si veda anche Marina Petronio, *L'operetta a Trieste...e altra musica d'intrattenimento*, Trieste, Luglio, 2010, pp. 155 sgg.

⁴³⁹ «Il Lavoratore», 18 e 29 novembre 1914.

⁴⁴⁰ «Il Lavoratore», 22 dicembre 1914.

⁴⁴¹ «Il Piccolo», 2 gennaio 1915.

⁴⁴² «Col primo gennaio inizierà le sue rappresentazioni una nuova compagnia comica, diretta da Tebaldo D'Arcano, tanto noto e apprezzato dai frequentatori del Minimo. La nuova compagnia si intitolerà "La Familiare", e intende svolgere un repertorio variato, moderno e per bene, mettendo in scena lavori di autori concittadini ed altri scelti dal migliore repertorio veneziano. Alle commedie si alterneranno i numeri di varietà e le produzioni cinematografiche. Anche oggi si farà l'estrazione dei doni»: «Il Piccolo», 29 dicembre 1914, teatro Fenice.

coll'invettiva che gli è comune, e che più lo capisce e più lo gusta», fece alla neonata formazione una festosa accoglienza.⁴⁴³

Recitavano al Fenice anche il dicitore Oreste Croce,⁴⁴⁴ ex bersagliere e combattente in Libia, proveniente dalla compagnia italiana De Sanctis, e «l'ottimo artista concittadino» Core Saroclè, nome d'arte di Carlo Serco.⁴⁴⁵ Quest'ultimo aveva esordito nell'anteguerra in una compagnia di cui faceva parte anche il celebre comico triestino Angelo Cecchelin, con l'operetta *Geisha*, data all'Esposizione di Capodistria.⁴⁴⁶ Dotato di voce da soprano, si dedicò da allora all'interpretazione di parti femminili, riscuotendo negli anni di guerra molto successo: ideava e confezionava da sé i costumi, che venivano poi copiati anche da artiste di una certa notorietà. Dopo la grande guerra girò con il comico triestino Dario Rosandri un po' tutti i varietà italiani e per lungo tempo fu anche all'estero, specialmente in Francia e in Tunisia. Innumerevoli sono stati gli spettacoli da lui dati a Trieste, specialmente al Filodrammatico.⁴⁴⁷ Spesso questi canzonettisti si prestavano anche per accompagnare i film che venivano proiettati: Oreste Croce, ad esempio, prestò il suo «canto melodiosissimo» per accompagnare la pellicola *Amore e morte a Sorrento*.⁴⁴⁸ Oppure si univano alla compagnia del teatro nei lavori di produzione locale.⁴⁴⁹ Una folla enorme gremiva il teatro, tanto che neppure l'atrio era sufficiente a contenerla, come riporta il giornale.⁴⁵⁰ A metà gennaio la direzione del Fenice decise di affidare il capocomicato della compagnia La Familiare ad Alberto Brizzi, già direttore della compagnia al Minimo:

Alberto Brizzi è un nome troppo caro al pubblico triestino perché ci sia bisogno di tesserne le lodi. Per il momento la direzione rimane affidata [per convalescenza di Brizzi] all'ottimo Tebaldo d'Arcano. Attore comico veneziano, dotato di una comicità vivace, corretta e irresistibile nel teatro dialettale, prima del Minimo agiva nella compagnia veneziana di Emilio Zago, e aveva in repertorio un trentina di farse, tra cui il monologo comico-musicale "In casa X", in cui era inarrivabile.⁴⁵¹

⁴⁴³ Ecco il programma della serata inaugurale del 1 gennaio: «Si rappresentava la briosa commedia di A. Lauff "La contessa Malgari". Si proiettò poi il dramma "La danza dei dollari", poi "Un colpo di borsa" della Milano Film e quanto prima "La canzone di Werner" della Società italiana Celio di Roma, con Francesca Bertini e Leda Gys. Infine "Nelle valli del Po", film»: ibid.

⁴⁴⁴ «Il Lavoratore» del 26 febbraio 1915 gli dedica uno spazio elogiativo.

⁴⁴⁵ «Il Piccolo», articolo commemorativo della sua morte, 16 luglio 1940. Morì a 47 anni per una malattia al cuore: CMTTs, Faldone Catalogo 29 cit., busta teatro Eden.

⁴⁴⁶ Ibid. Tale informazione non è supportata però da nessun'altra fonte. Angelo Cecchelin doveva essere allora giovanissimo, essendo nato nel 1898: Roberto Duiz-Renato Sarti, *La vita xe un bidòn. Storia di Angelo Cecchelin comico triestino*, Milano, Baldini&Castoldi 1995, p.14.

⁴⁴⁷ «Il Piccolo», CMTTs, busta teatro Eden, «Il Piccolo», 16 luglio 1940 cit.

⁴⁴⁸ «Il Piccolo», 16 gennaio 1915.

⁴⁴⁹ Lunedì *Un veronese in mar*, vaudeville in un atto, a cui prenderanno parte gli artisti della Familiare, Oreste Croce e i bravi coristi cittadini. Protagonista Virginio Mezzetti macchietista, Croce nella parte di uno zerbino napoletano. Tra i coristi concittadini la Crusini e il Donaggio. *Bis* del coro finale: «Il Piccolo», 7 marzo 1915.

⁴⁵⁰ «Il Piccolo», 4 gennaio 1915.

⁴⁵¹ «Il Piccolo», 16 gennaio 1915.

Anche al teatro-cine-varietà Familiare fiorirono in pochissimi mesi diverse compagnie di nuovo conio. Nel maggio 1915 ebbe inizio un corso regolare di rappresentazioni della Compagnia veneta La comica «della quale fanno parte degli artisti favorevolmente noti al pubblico»;⁴⁵² in agosto fu scritturata la prima compagnia dialettale triestina Città di Trieste, fondata da Carlo Fiorello e, in dicembre, in occasione delle festività (come spesso avveniva) si offriva al pubblico una novità: il debutto di una nuova compagnia cittadina di prosa diretta da Lucio Luciani, grande amico di Carlo Fiorello, con la commedia in un atto *L'estate di San Martino*.⁴⁵³

4.1 Mario Verdani, il «cavaliere del buonomore»

«In quegli anni lo spettacolo teatrale serviva anche a completare la scarsa alimentazione».⁴⁵⁴

Fu questa la premessa che diede inizio a Trieste al fenomeno capocomicale cittadino, che permise l'apertura dei teatri durante la grande guerra, per sfociare nel dopoguerra nell'affermazione del genere parodistico della rivista. Mario Verdani ci ha lasciato le sue preziose *Memorie* (rimaste dattiloscritte), nelle quali rievoca i suoi esordi al Teatro Minimo di Trieste: «Nel '15 venivo scritturato dall'impresa Curiel quale caratterista nella sua compagnia del Teatro Minimo di via dell'Acquedotto. Di quella minuscola compagnia facevano parte anche la Comel, la Collenz, la Mauri, la Savelli e fra gli uomini ricordo bene Cavallini, Fiorello, Tamburlini, Caprin, Cadalbert. Dopo alcuni mesi passai al Rossetti sotto l'impresa Lovrich». Per il canto e il varietà si erano specializzati il Cavallini, la Grisovelli, il Bearzi e la Savelli. Tale dattiloscritto biografico risulta importante anche per capire la natura dei ruoli attoriali e la circuitazione teatrale di quella che lui definisce una «scrittura di guerra», a cui aveva aderito insieme agli altri attori locali da lui ricordati: «Fui costretto a fare ogni ruolo ed ogni genere di spettacolo: il brillante, l'attore comico, il caratterista nella prosa, sia in italiano che in veneziano, e perfino in triestino, il buffo nell'operetta, il duettista nel varietà, il mimo nel ballo della *Fata delle Bambole*, ed infine il comprimario nelle opere *Butterfly* (Goro) e *Tosca* (Spoletta). Detti spettacoli passavano poi al Fenice e, sotto altra impresa, all'Eden [...]».⁴⁵⁵

⁴⁵² «Il Piccolo», 17 maggio 1915.

⁴⁵³ «Il Lavoratore», 25 dicembre 1915. Vi agivano Lucio Luciani, Camillo Denives, Argia De Pino e Valeria Vandì. Per Lucio Luciani, morto nel 1917, cfr. Carlo Fiorello, *Memorie di palcoscenico*, Trieste, La vedetta italiana 1928, p. 114.

⁴⁵⁴ «Trieste 1914-1918. Teatri e cinematografi in tempo di guerra», *Ricordi di Mario Verdani*, numero unico, copia omaggio, Trieste 1968, p. 4.

⁴⁵⁵ ASTs, Archivio Attilio Gentile, b. 22, fasc. 668. *Quasi un curriculum...* (Memorie dattiloscritte di Mario Verdani)

L'attore, istriano di nascita, che aveva esordito giovanissimo a Pola prima di venir scritturato al Minimo di Trieste, a causa dell'ordine di evacuazione imposto nelle città istriane all'inizio del conflitto, aveva fatto il suo apprendistato istriano nelle maggiori compagnie veneziane di quegli anni, dirette da Ferruccio Benini, Vittorio Bratti, Enrico Corazza e Alberto Brizzi. Dopo l'apertura del fronte italiano scappò a Fiume, destinazione condivisa da molte compagnie a lui coeve (come già visto), dove fu scritturato dal signor Ghersani-Hauptmann per la compagnia del teatro Parigi (e saltuariamente al teatro Fenice), fino alla fine del conflitto.⁴⁵⁶ In una sua intervista riportata sul periodico «Trieste 1914-1918» l'attore spiegava che Trieste era sempre stata geograficamente marginale rispetto ai circuiti delle più importanti compagnie di giro, gravitando principalmente attorno alle tappe di Pola, Fiume e Udine; il vero motivo per cui le compagnie del Regno arrivavano a Trieste è che qui potevano fermarsi anche per due mesi di rappresentazioni.⁴⁵⁷ Le sue stesse affermazioni confermano quanto in quegli anni la città fosse autosufficiente in campo teatrale, pur non disponendo di molti attori professionisti. Il merito artistico maggiore veniva attribuito al sagace «vecio» impresario Angelo Curiel, definito «uomo tenace che non si arrendeva alle difficoltà», e al suo teatro Minimo, dove si rappresentavano tre spettacoli nei giorni feriali e quattro o cinque in quelli festivi, nonostante il palcoscenico fosse molto esiguo. In questo teatro ebbe il suo primo ruolo di «caratterista», anche se in realtà doveva saper interpretare ogni genere di personaggio. Con tale ruolo debuttò nella farsa *Il numero fatale*, ma non mancavano nel repertorio i drammi e le commedie, compreso il lavoro teatrale più amato da tutti i pubblici d'Italia del momento, ovvero *Il padrone delle ferriere*.⁴⁵⁸

E' lo stesso attore, ancora, ad informarci che Angelo Curiel nel 1915 fu addirittura in grado di affittare anche il politeama Rossetti per le domeniche, dove questi attori debuttanti trovarono un più ampio seguito di pubblico. Ma già nel settembre iniziò la spietata concorrenza con altre neonate sale di spettacolo, tanto più che al Rossetti «l'impresa Lovrich & Strehler, con Tavolato e i Revere, iniziò una regolare stagione con maggiori possibilità finanziarie».⁴⁵⁹ Nella nuova compagnia del Rossetti, diretta da Carmelo D'Angeli (nome d'arte di Angelo Calabrese), Mario Verdani compì nel 1916 la sua matura stagione professionale come «brillante», all'interno di un repertorio ricco di drammi e commedie stranieri, sia tradotti, che in lingua italiana e nei dialetti veneziano e triestino. Per poter soddisfare tutto il pubblico, la cui composizione non conosceva preclusioni di classe sociale, gli attori dovevano arrangiarsi in ogni tipo di parte; nel varietà i cantanti d'opera si erano 'convertiti' alle romanze, ai duetti, ai terzetti, ai singoli atti; gli attori comici, al contrario, si

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ «Trieste 1914-1918. Teatri e cinematografi in tempo di guerra» cit., *Ricordi di Mario Verdani* cit.

⁴⁵⁸ *Un numero fatale*, farsa (ridotta) di A. P. Berton, Scuola Tipografica Salesiana, Benigno Canavese 1905.

⁴⁵⁹ «Trieste 1914-1918. Teatri e cinematografi in tempo di guerra» cit., *Ricordi di Mario Verdani* cit..

cimentavano anche nel genere dell'operetta, introducendo, ad esempio, i cori per soli uomini (come nell'*Eva* di Lehár) e poi i «centoni, cioè operette concentrate in un solo atto, come la *Geisha*, *Sogno d'un valzer*, *La casta Susanna*, e altre». ⁴⁶⁰

Un'altra riflessione sulle parole dell'attore ci porta a considerare quali trasformazioni abbia subito la figura dell'attore teatrale proprio in seguito alla sua 'forzata' trasversalità interpretativa, fungendo in tal modo da motore generativo dell'avanspettacolo, particolarmente gradito nei decenni successivi. Gli effetti di tali contaminazioni, in cui prosa e musica invadevano i loro reciproci confini e stili, stavano intaccando anche i registri linguistici teatrali, sempre più distanti dalle rigide definizioni terminologiche della tradizione teatrale italiana.

Nel settembre 1916 Verdani, sciolto il contratto con Lovrich, passò al teatro-varietà Eden, scritturato dall'impresario Josef Caris come direttore della sezione di prosa, insieme a Lucio Luciani: l'attore sottolineava l'affollamento in quell'anno di tutti i teatri, e non solo dei tre maggiori, cioè Rossetti, Fenice ed Eden, precisando che «lo spettacolo teatrale serviva a completare la scarsa alimentazione». ⁴⁶¹ Gli improvvisati *couplets* in cui si era specializzato, con continue allusioni a temi di attualità, rendevano le operette e i numeri di varietà sempre più vicini alla rivista. E quando al posto dei fiori piovevano sul palcoscenico le tessere del pane, Verdani si commuoveva.

Dall'Eden passò alla compagnia di prosa del teatro Fenice, diretta da Tamburlini, dove Verdani, definito «cavaliere del buonomore», fu sottoposto ad un lavoro massacrante nei quattro-cinque spettacoli giornalieri consecutivi, inframmezzati dalla cinematografia, fra i quali doveva cambiare continuamente ruolo e costume, tanto che «solo Fregoli, Cavallini, Bernardis e Marbis potevano fare meglio». ⁴⁶² Bisognava, inoltre, cambiare il programma ogni tre giorni, perché il pubblico di Trieste «non poteva fornire una lunga rotazione e le sale quasi sempre esaurite in ogni ordine di posti assorbivano presto tutti gli abituali frequentatori». ⁴⁶³ Il repertorio, inoltre, doveva evitare ogni richiamo o allusione all'Italia e alla Francia, le cui produzioni teatrali erano state la linfa di ogni cartellone europeo, e doveva fare i conti con la censura e i funzionari di polizia in sala. ⁴⁶⁴ Secondo la «Gazzetta di Trieste», che gli dedicò nel 1917 un ampio spazio, la sua predilezione era, però, per gli «squarci di operetta», genere al quale pensava seriamente di dedicarsi al ritorno della pace, e aveva anche composto commedie drammatiche come *Le bizzarrie del destino*, già rappresentata al Rossetti, che gli procurò ben dieci chiamate sulla scena malgrado la

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Ibid.

critica non fosse stata lusinghiera,⁴⁶⁵ mentre per la sua serata d'onore al Minimo compose la commedia *El beverin*.⁴⁶⁶

4.2 Carlo Fiorello: nasce la prima compagnia dialettale triestina

Recitavamo al Teatro Fenice. Nell'anno 1916, cioè in piena guerra mondiale. In quel dolorosissimo tempo la stagione di "cine-prosa-varietà" era coronata di successo ed ogni sera richiamava a teatro folle enormi.⁴⁶⁷

L'attenzione dedicata da questi eclettici capocomici di guerra alla memorialistica dimostra la loro consapevolezza del segno lasciato dalla loro attività teatrale. Anche le *Memorie* dell'attore Carlo Fiorello raccontano di molti episodi artistici scaturiti dalle condizioni belliche, come i vari scontri con la censura teatrale durante le sue recitazioni ai teatri *Minimo* e *Fenice*, quando fu accusato di manifestazioni filoitaliane, sia nella presentazione del testo teatrale che dei costumi. Di Carlo Fiorello, nome d'arte di Carlo Metlica, ricorrevano nel 2015 i cinquant'anni dalla morte (Parenzo, 18 febbraio 1890 – Trieste, Duino, 26 settembre 1965) e i cento anni del debutto della prima compagnia dialettale triestina da lui fondata, avvenuto il 12 agosto del 1915 al Teatro Famigliare di via Acquedotto (oggi Viale XX Settembre): si trattava di una piccola compagnia comica, denominata «Città di Trieste», da lui diretta e della quale faceva parte anche la già citata Lidia Savelli.⁴⁶⁸ Questo fu, stando alle parole di Fulvio Tomizza, il primo serio tentativo (sia pur sperimentale) di creare un teatro propriamente 'triestino', un teatro «di quelle linfe vitali di quella mentalità, quella psicologia e quei sentimenti di cultura propri alla gente nostra e che nel nostro dialetto si trovano, per così dire, allo stato scoperto».⁴⁶⁹ Le pagine del «Lavoratore» dedicano ripetuti lanci pubblicitari alla nuova compagnia cittadina e al suo repertorio. Eccone alcuni:

⁴⁶⁵ «Gazzetta di Trieste», 15 aprile 1917. *Artisti concittadini attuali* cit.

⁴⁶⁶ Viene definito infatti «ottimo compositore di lavori drammatici e brillanti, uno dei migliori elementi della compagnia di prosa»: in «Il Lavoratore», 16 dicembre 1915.

⁴⁶⁷ Carlo Fiorello, *Memorie di palcoscenico* cit., p. 101. Su Carlo Fiorello ho realizzato per la sede regionale della RAI del Friuli Venezia Giulia uno sceneggiato radiofonico in quattro puntate dal titolo *El ribalton. Il teatro di Carlo Fiorello durante la Grande guerra*, con la regia di Mario Mirasola e la partecipazione degli attori Gualtiero Giorgini, Mariella Terragni, Adriano Giraldi, Maurizio Zacchigna e Franco Koroscez, Trieste, dicembre 1915-gennaio 1916.

⁴⁶⁸ Lo scrittore Fulvio Tomizza, nel suo ritratto dedicato a Carlo Fiorello, in realtà precisa che la compagnia venne fondata nel 1913: si riferisce infatti alla compagnia che agiva al teatro Minimo, dove venivano messi in scena i primi lavori di Fiorello. Ringrazio il nipote di Carlo Fiorello, Rodolfo Prodi, per avermi generosamente regalato una copia del manoscritto di Fulvio Tomizza, conservato presso il suo archivio privato, redatto per la trasmissione radiofonica *Cronache letterarie di Fulvio Tomizza*, RAI Radio trieste, puntata del 14 dicembre 1960.

⁴⁶⁹ Fulvio Tomizza, *Cronache letterarie* cit., p. 6.

Tra giorni debutterà la Compagnia Comica Città di Trieste.⁴⁷⁰

Giovedì inizia il corso delle rappresentazioni della compagnia comica Città di Trieste, diretta dall'attore Carlo Fiorello e della quale fanno parte gli artisti favorevolmente noti al pubblico: Diego Pozzetto, Ettore Minelli e le signore Nina Delmare, Carmela Pozzetto e le signorine Lidia Savelli e Silvia Ruggeri.⁴⁷¹

La Compagnia Città di Trieste diretta dall'attore Carlo Fiorello ripete a generale richiesta *La sposa e la cavalla*. In chiusa una comica.⁴⁷²

Capocomico, attore, burattinaio, drammaturgo e cantante, compare già nel 1913 al Fenice di Trieste con un corso di recite della sua Compagnia delle maschere (i burattini).⁴⁷³ L'idea di fondare a Trieste un teatro per i piccoli risaliva alla sua presenza romana a Villa Borghese, prima della guerra, dove aveva apprezzato gli spettacoli di burattini e fatto per un periodo anche l'attore cinematografico presso la Guazzoni Film, interpretando una parte nel *Sacco di Roma*.⁴⁷⁴

Dopo il suo apprendistato istriano in qualità di «guitto», analogo a quello del coevo attore Verdani, nel 1914 approdò al Teatro Minimo di via Acquedotto di Angelo Curiel, dove entrò nella compagnia veneziana del già citato Alberto Brizzi (ed è infatti ricordato, come già esposto, da Verdani nelle sue *Memorie*). Dopo la costituzione della sua compagnia dialettale al Familiare, venne scritturato anche dall'impresario Lovrich al Rossetti, che dirigeva contemporaneamente il teatro Fenice con Bruno Strehler, dove, nel dicembre 1915, registrava sistematici *sold out* insieme a Verdani, Tamburlini e la Savelli.⁴⁷⁵

L'impresa di scioglie il 31 agosto, giornata in cui la Compagnia di Fiorello ha la sua serata d'addio, poi Fiorello passa al Politeama Rossetti. Al Familiare in 6 mesi diede ben 160 lavori, la maggiorparte farse, in cui si rivelò un capo-comico di valore e qualità pregevoli. Fece parte della Compagnia Brizzi al Minimo, da quale passò al Fenice, poi di nuovo al Minimo, quindi al Rossetti, teatro per il quale sta preparando alcune novità di grande attrattiva.⁴⁷⁶

Dopo di lui, al Familiare, l'attore Lucio Luciani, suo grande amico e compagno di palcoscenico, formò un'altra compagnia cittadina di prosa, che debuttò con una farsa poi di

⁴⁷⁰ «Il Lavoratore», 8 agosto 1915.

⁴⁷¹ «Il Lavoratore», 10 agosto 1915.

⁴⁷² «Il Lavoratore», 22 agosto 1915.

⁴⁷³ «Il Lavoratore», 17 novembre 1913.

⁴⁷⁴ «Il Piccolo», 3 ottobre 1965. Enrico Guazzoni, primo autore italiano a giungere alla ribalta internazionale, fece fortuna con il celebre *Quo vadis?*, per casa Cines: Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, III, *Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Laterza 1982, pp. 146-149. *Il sacco di Roma* era stato girato dalla Guazzoni Film di Roma e diretto a quattro mani con il letterato Giulio Aristide Sartorio, spettacolare ricostruzione tra papa Clemente VII de' Medici e il cardinale Colonna, che circolava anche in versione sonorizzata: Akdi Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persiani Editore 2015, p. 212 e id. (a cura di), *Archivio del cinema italiano, I, Il cinema muto (1905-1931)*, Roma, Anica 1991, p. 200.

⁴⁷⁵ «Il Lavoratore», 13 dicembre 1915 (a titolo esemplificativo).

⁴⁷⁶ «La Gazzetta di Trieste», 31 agosto 1916.

successo intitolata *In maniche di camicia* e in cui agivano (tra gli altri) Camillo Denives, Argia De Pino e Valeria Vandi.⁴⁷⁷

Le sue *Memorie*, pubblicate dopo il conflitto, restano una preziosa fonte di informazioni sulla vita teatrale triestina durante gli anni di guerra, quando l'arte faceva a pugni con le necessità alimentari di ogni giorno. Fiorello, cantore della popolarità triestina, si trovava ogni sera a dover fronteggiare la propria guerra, quella con gli ispettori di polizia in teatro e forse, proprio per questo, vide crescere al sua popolarità in quei quattro anni, ben conoscendo l'inclinazione del pubblico alle esplosioni di sentimenti patriottici filoitaliani. Che la censura sui nomi italiani fosse una limitazione molto fastidiosa per gli attori e per il pubblico, o meglio dolorosa, lo confermano le sue stesse parole:

Naturalmente, con l'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa, il giogo della censura si fece sentire con più forza anche nei teatri.

Con la mia Compagnia recitavo al teatro Minimo e quella sera dovevano rappresentare la farsa "Il capriccio di un padre". La mattina stessa mi recai in Polizia, dall'ufficiale addetto alla censura teatrale, per ritirare il copione censurata con i soliti tagli e ritocchi. La mentalità della censura austriaca era così gretta che proibiva severamente di nominare città italiane, nomi italiani, monete, tutto quello insomma che poteva ricordare in qualche modo, anche indirettamente, l'Italia.

Lascio immaginare come doveva riuscire dolce e gradevole il sentire sulla scena: "T'ho portato il panettone da Innsbruck" oppure "Hai preparato i maccheroni alla graiese?".

Noi, naturalmente, cercavamo sempre delle vie d'uscita e invece di Innsbruck, Klagenfurt, Graz ed altre città, che sulla scena apparivano tante stonature, preferivamo dire: Bellinzona, Lucerna, Locarno ed altre, preferibilmente, del Canton Ticino, nomi italiani tollerati per la loro appartenenza alla tranquilla Svizzera.⁴⁷⁸

L'affronto ai funzionari di sorveglianza in teatro culminarono nel 1916 con un provvedimento giudiziario di richiamo di confinamento in Stiria. Il motivo dell'allontanamento da Trieste era dovuto a quanto accaduto precedentemente al teatro Fenice, quando recitava nella commedia *La consegna è di russare*.⁴⁷⁹ Il protagonista della pièce era un ufficiale che amava uscire nottetempo per divertirsi con le donne e il gioco. Per tranquillizzare la moglie, ordina all'attendente, il soldato addetto al suo servizio, di prendere il suo posto a letto (lui e la moglie dormivano in stanze separate). E poiché l'ufficiale russava fragorosamente, l'attendente riceve l'ordine (la consegna) di russare tutta la notte. Far finta di russare seccava, però, la bocca e l'attendente, pertanto, ingurgitò la limonata al fianco del letto, che in realtà era un medicinale lassativo che l'ufficiale prendeva tutte le mattine. L'attendente, spiega Fiorello nelle sue *Memorie*, come tutti sanno:

⁴⁷⁷ «Il Lavoratore», 25 e 27 dicembre 1915.

⁴⁷⁸ Carlo Fiorello, *Memorie di palcoscenico* cit., p. 67.

⁴⁷⁹ *La consegna è di russare* era una farsa particolarmente celebre in quegli anni, scritta da Courteline Père (pseudonimo dello scrittore francese Jules Moinaux): *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., p. 314.

«dovrebbe essere una recluta francese, perché la farsa originale è scritta in francese. Tutte le compagnie italiane rappresentavano la farsa con una recluta italiana. Noi naturalmente, né francese, né (Dio ci scampi e liberi!) italiano lo potevamo rappresentare il povero soldatino!!! Austriaco? Neanche pensarci! Piuttosto avremmo messo la farsa nell'oblio. Allora pensai di uscirne per il rotto della cuffia...Mi feci dare dalla sartoria teatrale un costume fantasia: calzoni rossi e gialli spagnoli della "Carmen", giacca greca, stivaloni russi della "Fedora": un minestrone di greco-spagnolo-russo-turco. Lascio immaginare come dovevo essere interessante, conciato in quel modo, con l'aggiunta di una truccatura grottesca [...].»⁴⁸⁰

La commedia era stata permessa dalla censura a condizione che venisse cambiata l'uniforme militare italiana con una di fantasia.⁴⁸¹ Evidentemente l'omissione era stata indigesta per Fiorello che, mentre sul palcoscenico recitava la commedia, dietro le quinte subiva una 'tragedia', perché l'ufficiale di polizia insisteva nel richiamarlo, rimproverandolo di aver indossato un cappello da fante italiano, di fronte al quale il pubblico scoppiava in uragani di applausi. Dopo essere stato convocato dagli impresari Lovrich e Strehler, dovette recarsi dal Commissario di Polizia, che emise a suo carico l'ordine di presentazione immediata al Commissariato superiore. Non fu una sorpresa, dunque, il suo richiamo in Stiria da parte del Comando Militare. Venne però presto graziato, perché nel 1917 ricomparve al teatro Eden, dove debuttò il 10 agosto, il giorno stesso in cui moriva la giovane sorella Adele: fatto che lascia intendere quanto drammatica dovesse essere la condizione dell'attore, che non poteva permettersi il lusso di piangere neanche per un giorno.⁴⁸²

Le pagine del «Lavoratore» del 1917 propongono ripetutamente i soggetti più graditi al tempo, ovvero *La sposa e la cavalla* (farsa di Ghedin), lo scherzo comico *Lucrezia* e *La vedova delle camelie* (una delle tante manipolazioni dell'originale di Dumas figlio), ma in versioni sempre rimaneggiate da Fiorello e, per questo, originali.⁴⁸³ Non si può non rimanere veramente stupiti di fronte alla feconda inventiva artistica di questo vero e proprio uomo di teatro, quando leggiamo i tamburini del teatro-cine-varietà Armonia del 1917, che ci rendono testimonianza di un artista non solo di versatile talento e capace di alimentare tutto il settore drammatico-musicale, ma anche attento (memore del richiamo in Stiria) ai rifacimenti di testi che erano stati segnalati dagli uffici di censura perché, come spesso avveniva, in genere prevedevano costumi militari italiani.⁴⁸⁴ Ecco alcuni esempi tratti dal «Lavoratore» del 1917:⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Carlo Fiorello, *Memorie di palcoscenico* cit., pp. 102 sgg.

⁴⁸¹ ASTs, LGT AP, b. 388, fasc. 9a, 17 aprile 1914 (Manussi, direttore di Polizia alla Luogotenenza).

⁴⁸² L'episodio è raccontato da Fiorello nelle sue *Memorie di palcoscenico*, cit., pp. 77 sgg.

⁴⁸³ La rappresentazione della *Dame aux camelias* fu uno degli avvenimenti più importanti al Teatro Armonia nei primi del 1900, interpretata da Sarah Bernhardt: sull'Armonia si veda Paolo Quazzolo, *L'impresariato teatrale: Rodolfo Ullmann e il Teatro Filodrammatico*, in *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, Trieste, Comune di Trieste, 1998, pp. 235-248: 239.

⁴⁸⁴ Si legge in un box pubblicitario: «Teatro Armonia, via Madonnina 5: luogo di divertimento familiare, rappresentazioni soltanto di scelta prosa, numeri eccentrici e di varietà, nonché di interi atti di operette»: nel periodico «La scintilla», 11 agosto 1917.

⁴⁸⁵ «Il Lavoratore», si vedano i numeri corrispondenti alle date delle singole rappresentazioni elencate.

26.10: *Il casino di campagna*, commedia musicale in un atto, con Carlo Fiorello che sostiene 5 personaggi, segue varietà [tratta dalla commedia di August von Kotzebue]⁴⁸⁶

15.11: *La statua de Paolo incioda*, brillantissimo vaudeville in un atto, nella nuova versione di Carlo Fiorello, coro e banda in scena [l'originale era stato censurato]⁴⁸⁷

25. 11: Carlo Fiorello, il beniamino del pubblico, canterà *Ah, l'ama*

2.12: *Per la prima volta in mare*, brillante operetta in un atto nella nuova versione di Carlo Fiorello, musica espressamente scritta, scenario eseguito appositamente.

16.12

La Geisha, operetta giapponese – potpourri - rivista, Carlo Fiorello nella parte di Wum-Hi canterà nuove strofette

19.12

La Geisha (replica), lodevole il coro e l'orchestra, Fiorello applaudito

Chiamare Fiorello 'capocomico' è, dunque, riduttivo. Il 20 novembre, sempre al *Theater-Kino-Variété* Armonia, venne data una serata in suo onore in cui risultava «attore brillante, dicitore, macchietista, illusionista»;⁴⁸⁸ ma, si aggiunga, anche trasformista, musicista, arrangiatore, compositore e cantante. Consideriamo poi le date delle rappresentazioni sopraelencate, così ravvicinate che solo un musicista di mestiere, sia pur lontano da accademismi compositivi, poteva affrontare. Difese la sua dignità professionale contro tutti i detrattori, tra i quali i giornalisti non gli risparmiavano critiche velenose. Proprio nel novembre del 1917 ebbe uno scontro fisico e verbale con l'ex redattore del giornale satirico, più volte censurato, «La bomba», di nome Narciso Schmidichen,⁴⁸⁹ accusato da Fiorello di aver offeso gli «attori di guerra» come approfittatori, mentre Fiorello rivendicava la tragica maschera di «noi attori brillanti dannati a far ridere il pubblico anche ora che l'anima nostra è straziata da dolori e preoccupazioni».⁴⁹⁰

All'inizio del 1918 egli ricostituì al Familiare, teatro del suo debutto come capocomico, un'altra compagnia, stavolta di prosa e di operette, genere che aveva invaso progressivamente in

⁴⁸⁶ ASTs, LGT AP, b. 388, 1914, fasc. 9a: *Zensurierung von Bühnenwerken*, 17 aprile 1914: «Dalla città alla campagna ovvero Un episodio della vita operaia, scene popolari in 3 atti di Giovanni Regli, *Rosignolo o Il negromante per ingordigia*, farsa in 2 atti, *Satana*, bozzetto in 1 atto di A.P. Berton e *Il Codicello*, comm in 2 atti di A. P. Berton, vengono autorizzati senza alcuna riduzione, a condizione che l'uniforme militare italiana venga sostituita da una di fantasia» (TdA).

⁴⁸⁷ Ivi, 12 maggio 1914: «E' proibito fumare, e *La statua de Paolo Incioda* (di Ferravilla, in triestino) *Lustspielen*: «[...] i costumi militari italiani devono essere cambiati in uniformi di fantasia».

⁴⁸⁸ «Il Lavoratore», 20 novembre 1917.

⁴⁸⁹ Le simpatie filoitaliane di Narciso Schmidichen si evincono dalla sua partecipazione nel dopoguerra alle lezioni organizzate dall'Università Popolare, notoriamente in città antiaustriaca, dove nel 1919, tenne una conferenza per conto dell'Unione Operaia, dal titolo *Dante e gl'indovini*: «Il 1919 a Trieste e nel mondo. Raccolta di notizie. Decima ed ultima puntata», Trieste, Tipografia Adriatica 1976.

⁴⁹⁰ L'episodio è riportato dettagliatamente sul «Lavoratore», 8 e 10 novembre 1911.

questi quattro anni le sale teatrali triestine.⁴⁹¹ Per la prosa ripropose i testi teatrali, sia propri che quelli già consolidati, come *La sposa e la cavalla* e *Dalla campagna alla città*.⁴⁹² Qualche mese dopo, però, ritornò all'Armonia come attore brillante, con una nuova compagnia comica.⁴⁹³

Conclusa la guerra, Fiorello venne scritturato al cinema-teatro Radium di Zara, dove debuttò con la sua compagnia Città di Trieste, e poi al teatro-varietà Apollo di Fiume, «sorella a Trieste di lotta e di martirio».⁴⁹⁴ Amelia Collenz, che aveva fondato nel 1916 una propria compagnia, rivestiva la parte di prima attrice.⁴⁹⁵ Gli spettacoli rispecchiavano l'epoca del tabarin: «donne quasi nude, gambe all'aria, vesti di perle e di veli, danze africane, urla selvagge, accompagnate da movenze lascive e nient'affatto artistiche»: l'italianizzazione di quelle terre passava, dunque, anche per i palcoscenici del varietà.

Ipotizzare che attori come lui fossero, dunque, un ripiego delle direzioni teatrali per non sguarnire le platee e i loggioni di quegli anni non è conforme al vero e che i *Theater-Kino-Variété* fossero artisticamente agonizzanti non lo è altrettanto. La nascita di nuove compagnie proprio negli anni di guerra fu un fenomeno non solo di estrazione economica, ma anche di profonda rivisitazione dei generi musicali e teatrali. Nel corso dei quattro anni e mezzo di guerra sorsero altre compagnie non solo di prosa, ma anche di operette e di varietà, come quelle di artisti, oggi del tutto sconosciuti, come Lucio Luciani, Gianni Brunello e Angelo Cavallini. In quegli stessi anni Angelo Cecchelin, l'astro del varietà triestino che ha riempito i programmi di intrattenimento delle prime radio, era prigioniero perché disertore: avrebbe voluto arruolarsi con i volontari italiani, ma venne arrestato e confinato a Graz, nelle baracche di Katzenau. Potè tornare a Trieste solo con il passaggio di Trieste al governo italiano, quando sicuramente attinse, per le sue pungenti satire antiaustriache, da questi 'attori di guerra'; dal 1919 si esibiva nei ricreatori e frequentava osterie e trattorie, prima di poter debuttare in un teatro e, precisamente, al Fenice nel 1923, rimanendo l'unico attore dialettale di successo, forse anche per la sua vena artistica antifascista, negli anni successivi.⁴⁹⁶

Non va dimenticata, infine, anche l'attività di Fiorello come critico teatrale e collaboratore sia di riviste locali come il «Maraméo», che nazionali come il celebre «Pasquino».⁴⁹⁷ Dal 1945

⁴⁹¹ «Il Lavoratore», 4 gennaio 1918.

⁴⁹² «Dalla città alla campagna ovvero Un episodio della vita operaia», scene popolari in tre atti di Giovanni Regli»; la commedia venne permessa dalla censura senza alcun taglio: ASTs, LGT AP, b. 388, fasc. 9a, 1914: 17 aprile 1914 (Dalla Direzione di Polizia alla Luogotenenza, firmato Manussi).

⁴⁹³ «Il Lavoratore», 6 giugno 1918.

⁴⁹⁴ Carlo Fiorello, *Memorie di palcoscenico* cit., pp. 133-134 e 149-150.

⁴⁹⁵ Si veda Cap. V, par. 2.4.

⁴⁹⁶ Attorno a lui convogliarono nel 1943-45 anche attori di portata nazionale che nel corso del primo conflitto erano stati i protagonisti delle scene triestine, come il già citato Armando Borisi: Stelio Millo, *I peggiori anni della nostra vita. Trieste in guerra 1943-1945*, Trieste, Italo Svevo, p. 43.

⁴⁹⁷ Il settimanale umoristico «Maraméo» durante la guerra fu colpito più volte dai sequestri, definitivamente poi alla fine del 1914, per le sue punte polemiche contro il governo e contro gli slavi: Giuliano Gaeta, *Trieste durante la guerra mondiale* cit., p. 68.

scrisse moltissime fiabe per il suo teatro di burattini, allora allestito nel cortile del Liceo Petrarca, con cui divertì i bambini (e non solo) fino alla sua morte. Tra le sue commedie si citano *Afari de chebe*, *El ribalton*, *nel cuor de Trieste*, *Viva noi che semo puti*, tutte pubblicate tra il 1924 e il 1930, di cui alcune, ovvero *La casa dei spiriti*,⁴⁹⁸ *Afari de chebe* e *Gerolamo Spighetta artista cinematografico* vennero già recitate durante gli anni bellici, come riportato spesso sul «Lavoratore», che non menziona, però, mai l'autore.

4.3 Cavallini, il «Fregoli triestino»

La parabola artistica di Angelo Capellan, morto nel 1932, (in arte semplicemente «Cavallini») segue le medesime orme di Mario Verdani e di Carlo Fiorello. Attore e trasformista, eclettico interprete di lavori in prosa, in musica e di varietà, esordì nel 1911 come macchietista e ventriloquo e poi con una compagnia marionettistica di «fantocci parlanti», nel 1914 al Fenice e nel 1915 al Minimo. Osteggiato, come Fiorello, dai genitori per la sua inclinazione all'arte teatrale, era costretto ad esercitarsi come ventriloquo presso qualche famiglia amica, esibendosi in via Acquedotto o ai giardini pubblici come artista di strada. Due articoli pubblicati sul quotidiano «Il Piccolo» del 1920 e del 1926 riassumono le sue principali tappe artistiche, che non hanno nulla da invidiare a quelle di Mascagni e di altri grandi dell'olimpico lirico:

[...] Fu così che apprendemmo come egli iniziasse la sua carriera artistica nove anni fa, col suo famoso fantoccio parlante, si presentò per la prima volta al “Trianon” di Milano e, dopo il successo conseguito, fu scritturato a Torino, Roma, Napoli e in altre città italiane. Poi venne a Trieste, come ventriloquo al Fenice, all'Eden e negli altri teatri. Con la guerra si dedicò al trasformismo, debuttando al Minimo, poi un mese a Fiume, e quindi di nuovo a Trieste, al Politeama, all'Eden e al Fenice, ovunque applaudito. Ma il suo repertorio era tanto vasto che si unì ad una compagnia di operette, sostenendo le parti principali, talvolta sostituendo qualche artista indisposto, o mancante. Con l'armistizio ritornò a Milano quale ventriloquo, trasformista e giocoliere; lavorò allora come lavora tuttora: con accompagnamento di orchestra scritta espressamente da un suo fratello, il m. M. Capellan, che da quell'epoca lo segue ovunque.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Valgano per tutti: «Il Lavoratore», 27 novembre 1914, 9 gennaio 1918 e 25 febbraio 1918. La commedia in un atto di Fiorello *La casa dei spiriti* è stata rappresentata al teatro Silvio Pellico di Trieste, con una recitazione a leggio, il 13 settembre 2015, dalla compagnia teatrale Armonia, in occasione della 31.ma stagione del teatro dialettale triestino. *La casa dei spiriti* fu già recitata nel 1914, ma il testo venne rimaneggiato fino alla sua pubblicazione nel 1928. Bonaria satira di costume, fatta ai pregiudizi sociali di una classe piccolo-borghese ormai in declino, a cui appartengono i coniugi Sardela che stanno cercando casa, mentre si facevano strada i giovani intraprendenti, personificati dalla figlia Lina e soprattutto dal fidanzato Romeo, il quale era stato valoroso combattente nelle trincee del Carso (accenni al Sabotino, al San Gabriele, all'Hermada) e sarà lui infatti a svelare il mistero della casa degli spiriti nel *tableau* finale.

⁴⁹⁹ CMTTs, Faldone Catalogo 29, busta del teatro Eden cit., «Il Piccolo» 24 gennaio 1920, in occasione della sua serata d'onore al teatro Eden.

Triestino di nascita, assente da 14 anni, era tornato a Trieste reduce da una tournée in America del Sud, per farvi conoscere l'arte del trasformismo, irrequieto e dinamico anche nella vita, oltre che nel ruolo di attore. Era partito, assieme al fratello, compositore concittadino Mario Capellan, per il nuovo mondo con altri 100 attori e un teatrino smontabile.⁵⁰⁰ La troupe Cavallini debuttò all'Odeon di Buenos Aires, poi passò in Uruguay e in Cile, sempre in compagnia del maestro Capellan, percorse le Ande e raggiunse Santiago, ovunque con un enorme successo. Lima e nelle cittadelle inglesi che sorgevano nella zona inglese dell'Istmo di Panama.⁵⁰¹

La sala Fenice, annessa al più vasto omonimo teatro, ospitava nel 1914 il programma di varietà con le marionette di Cavallini e la coppia di macchietti Facanapa e Miss Legnetti.⁵⁰² Ad azionare questi «fantocci parlanti e saltellanti» mediante «un meccanismo veramente straordinario» erano i fratelli Cavallini (non sappiamo quanti), che debuttarono al teatro Minimo il 18 luglio 1915, con un repertorio «scelto e variato di prosa, canto e varietà».⁵⁰³ Tra i lavori inclusi nel repertorio, come *Il solitario di Tebe ovvero Facanapa fino Giove*, azione di prosa e musica in due atti e tre quadri, venne presentata la commedia di Berton *In pretura*, con Facanapa accusato e Arlecchino giudice, che era stata oggetto di revisione da parte della censura, la quale aveva imposto il taglio del seguente dialogo: «Al tempo dei Tedeschi, non è vero? Questo è per voi un onore. Nane: No, signor, soto i Taliani. Pres: Allora è un'infamia. Pelacani: Al tempo del dominio austriaco»; inoltre il carabiniere doveva venir sostituito da un ufficiale di polizia ma in abiti civili.⁵⁰⁴

Poco dopo, sempre al Minimo, Cavallini debuttò come trasformista: «Domani martedì prima rappresentazione del trasformista Cavallini che rappresenterà la commedia musicale *Una lezione di canto*, con 13 personaggi», attirando una folla enorme.⁵⁰⁵ A tutte le rappresentazioni molta gente dovette essere rimandata a casa: «Lo spettacolo piace sempre più. Cavallini, Bearzì, il baritono Collenz e la Stolfà sempre applauditissimi, egualmente Comel, Aldi e lo Zavertani nella commedia. In settimana: Cavallini e le sue 9743 ½ trasformazioni. Tutti i pezzi di musica nuovi. Cavallini beniamino del pubblico».⁵⁰⁶ Per la sua serata d'onore, nonostante i venti di guerra, il suo trionfo fu coronato da ben nove regali di valore, tre ghirlande d'alloro e cinque splendidi mazzi di fiori.⁵⁰⁷ Il fratello compositore Mario Capellan aveva composto per lui una nuova commedia musicale, *Don Pomponio tradito*, con venti trasformazioni.⁵⁰⁸

⁵⁰⁰ Ivi, Articoli di giornali. Indice. Trieste, *La morte di Cavallini. Ultimo superstite di un'arte tramontata*, «Il Piccolo», 17 maggio 1932.

⁵⁰¹ Ivi, «Il Piccolo della Sera», 3 marzo 1926.

⁵⁰² L'annuncio venne dato sul «Lavoratore», il 13 ottobre 1914, mentre per Cavallini (ricordato come ventriloquo) il 24 giugno 1914.

⁵⁰³ Con il concorso di Miss Adele Pattini che cantava assoli, duetti, ecc. Nei giorni feriali le recite erano fissate alle 5 e mezza, 7 e 8 pomeridiane; nelle domeniche e feste dalle 3 pomeridiane in poi. La compagnia è veramente degna di raccomandazione e di appoggio: «Il Lavoratore», 18 luglio 1915.

⁵⁰⁴ ASTs, LGT AP, b. 388, 1914, fasc. 9a, *Zensurierung von Bühnenwerken*, 17 aprile 1914 e «Il Lavoratore», 4 e 8 agosto 1915.

⁵⁰⁵ «Il Lavoratore», 23 agosto 1915.

⁵⁰⁶ «Il Lavoratore», 29 agosto e 5, 6 settembre 1915.

⁵⁰⁷ «Il Lavoratore», 10 settembre 1915.

⁵⁰⁸ «Il Lavoratore», 29 agosto e 3 settembre e 14, 15, 16 settembre 1915.

Fiorello, Verdani e Cavallini erano, dunque, colleghi al Minimo in quell'estate-autunno del 1915, per sollevare quei tristi mesi anche con operette e singoli atti di opere (*Trovatore, Traviata, Bohème, Pagliacci, Boccaccio, La gran via*). Visto il successo, nei mesi di novembre e dicembre Cavallini fu scritturato al politeama Rossetti, come trasformista e cantore, mentre suo fratello dirigeva anche l'orchestra del teatro durante il varietà (mentre Emilio Curiel durante le opere). Si alternavano contemporaneamente gli spettacoli della stagione lirica e i pomeriggi di prosa: tra questi ultimi, grazie alla professionalità di Edmondo Tamburlini, Lidia Savelli, Silvia Comel, Carlo Fiorello, Mario Verdani e Gino Gini, furono interpretati anche lavori del grand-guignol: *Vigilia rossa* e due lavori di Luciano Caser, *Lui ed Edera*, drammi grandguignoleschi in prosa e in musica, diretti dall'autore stesso. Dell' «azione musicale grandguignolesca *Lia*, del maestro concittadino Luciano Caser» venne apprezzata soprattutto la «musica melodiosa e descrittiva, interpretata da artisti dilettanti concittadini che si prestano gratuitamente. Dirige l'orchestra il giovane Emilio Angelini». ⁵⁰⁹ Non mancavano in quei mesi le serate di beneficenza: l' *Edera, ove m'attacco muoio!* fu replicata al teatro Minimo nel dicembre successivo per una serata eccezionale di gala «pro Natale di soldati al campo», sotto la direzione di Emilio Curiel. ⁵¹⁰

Negli anni successivi Cavallini raggiunse l'apice della sua bravura come trasformista. Nel 1916 al teatro Fenice, accanto a numeri in una camera oscura con magie e sparizioni, interpretò *L'articolo 338*, «nuovissimo, quartetto comico-musicale con Cavallini in 4 personaggi», «Cavallini velocipitore» e «Cavallini ed il suo fantoccio parlante». ⁵¹¹ Debuttò nuovamente all'Eden il 10 settembre 1917, dove riuscì a battere il suo record nella «commedia tragidrammatica a trasformazioni *Stravaganze d'albergo*, incarnando ben 8 personaggi, con scenario e vestiario appositi» e raggiungendo «40 e più trasformazioni, recitò in versi e prosa, in lingua e in dialetto, cantò, strillò ecc. facendosi vivamente applaudire». ⁵¹² La sua caleidoscopica capacità era diventata sbalorditiva: dicitore, macchietista, duettista, prestigiatore giapponese, canzonettista, eccentrico musicale, pittore istantaneo e, naturalmente, ventriloquo con il suo fantoccio parlante: tante erano le attribuzioni con le quali veniva annunciato sulla stampa. Il «Fregoli triestino» era arrivato ad interpretare 13 personaggi e 60 trasformazioni, nella pièce *L'esordio di Cavallini*, in un atto e tre quadri. ⁵¹³ Fiorello, nelle sue *Memorie*, ci svela il segreto dei suoi fulminei travestimenti: con l'aiuto

⁵⁰⁹ Debuttanti anche i cantanti: Luisa Guillot e Margherita Belli, Augusto Causi e Valentino Cergol, Giovanni Cossutta (ragazzino): «Il Lavoratore», 13 ottobre 1914

⁵¹⁰ «Il Lavoratore», 12 dicembre 1915: La Direzione del Teatro Minimo allestirà quanto prima un'unica serata eccezionale di gala pro Natale di soldati al campo, sotto la direzione del maestro Emilio Curiel. Cooperano le signore Grisovelli, Comel, Collenz, De Bantz, i signori Bearzi, Tamburlini e Paggiaro, nonché l'Orchestrale Triestina. Tra l'altro verrà eseguita l'opera granguignolesca del maestro L. Caser: *Edera (Ove m'attacco muoio!)* CMTTs Faldone Catalogo 29, scat.11, Teatro Armonia via Madonnina 1910-1921

⁵¹¹ «Il Lavoratore», 15 giugno 1916.

⁵¹² «Il Lavoratore», 9 e 11 settembre 1917.

⁵¹³ «Il Lavoratore», 1 e 13 novembre 1917.

della moglie, sempre a lui vicina, vestiva gli abiti uno sopra l'altro e, tirando una cordicella, li sfilava all'occorrenza.⁵¹⁴

Il fratello Mario compose per lui altre due opere, rappresentate per la prima volta all'Eden nel 1918: *L'ultimo sogno di Faust*, grandiosa opera fantastica a trasformazioni in 1 atto e 5 quadri, e l'operetta *La vita è un giuoco*, rappresentata con un apposito scenario e una lussuosa messa in scena, in cui debuttarono Carmen e Carlo Busatto e che ottenne un lieto successo anche a Fiume.⁵¹⁵ In quell'anno, all'Eden, si era formata una nuova compagnia comica di prosa e di operetta, di cui Cavallini e Luciani facevano parte, la quale aveva ereditato lo stesso nome di quella di Fiorello, «Città di Trieste». Inoltre il teatro si era dotato di una «grande orchestra» diretta dal maestro Rassol e gli scenari venivano espressamente dipinti dallo scenografo Giacomo Rossi. L'allestimento dell'operetta *La vedova allegra*, il 6 maggio del 1918, fu un vero evento spettacolare per quei tempi: l'Eden era diventato in quattro anni il più elegante e sfarzoso teatro della città.⁵¹⁶

Mario Capellan lasciò un'impronta marcata nella vita teatrale triestina. Morto durante i bombardamenti a Trieste dell'11 giugno 1944, fu autore di operette (tra le quali *Ragazza d'Oltremare*, scritta in collaborazione con il musicista e direttore Giorgio Ballig, che ebbe centinaia di repliche) e di intermezzi sinfonici, editi dalla casa Bixio e utilizzati anche nella sonorizzazione di film. Oltre ad essere stato collaboratore del fratello e ad averlo compiuto con lui un lungo giro nell'America del Sud, fu poi direttore artistico della compagnia Macario e, successivamente, della grande compagnia di riviste Testa.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Carlo Fiorello, *Memorie di palcoscenico* cit., p. 61.

⁵¹⁵ «Il Lavoratore», 6 gennaio, 26 marzo e 2 luglio 1918.

⁵¹⁶ CMTTs, Faldone Catalogo 29 cit., busta teatro Eden, locandina della *Vedova allegra*, 6 maggio 1918.

⁵¹⁷ CMTTs, ivi, «Il Piccolo», 24 giugno 1944.

III 1916

La mobilitazione teatrale-cinematografica a servizio della svolta ‘tedesca’

1 La «città mondiale» dietro il fronte

La particolare natura cosmopolita di Trieste suggerisce un idoneo parallelismo con Vienna, dove un’alta percentuale di immigrati storici in città (boemi, moravi e ungheresi) occupava diversi ruoli professionali (dipendenti dei nobili, impiegati, commercianti, negozianti, artigiani, operai, braccianti giornalieri). In entrambe le città il plurilinguismo era il corrispettivo comunicativo di una vita intellettuale internazionale.¹ La maggioranza dei tedeschi presenti a Trieste prima della guerra forniva un forte stimolo culturale alla città in un processo di integrazione nella tradizione locale, in cui l’italiano era la lingua franca del commercio marittimo e della cultura teatrale, cittadina e del Litorale.²

In una prospettiva «postcoloniale», in base agli assunti di Moritz Csáky, mi propongo di ripensare Trieste come una delle varie «periferie» dell’Impero austro-ungarico, inserita in un processo globale transnazionale e transculturale, in cui il *milieus* urbano era frutto di ibridazioni e intrecci di pratiche culturali, di narrazioni diverse, ma condivise, come quella cinematografica. Sarebbe impossibile, pertanto, tentare di separare nel consumo cinematografico la cultura tedesca e quella italiana, a prescindere dalla origine di produzione dei film, poiché, diversamente dalle rispettive lingue, la cultura urbana di queste eterogenee città non era una somma di fattori (non solo conflittuali), ma un ‘testo’, inestricabile, di intrecciate migrazioni, integrazioni e marginalizzazioni.³ Affermazione, questa, corroborata dai primi fenomeni culturali globalizzanti, quali il cinema di questi anni, responsabile di un modellamento culturale, importato ed esportato su larga scala.

Il 1916 è l’anno in cui l’Austria decide di regolare i conti con l’Italia e con Trieste e di ottenere da quel conflitto un vantaggio sul fronte italiano così da giungere a successive trattative armistiziali su una posizione di forza. Ma le grandi offensive sul fronte orientale, intraprese dall’esercito russo guidato da Brusilov, cominciano ad ottenere risultati preoccupanti per le armate austriache, impegnate, tra maggio e giugno, nella offensiva di primavera contro l’Italia, la cosiddetta *Strafexpedition*. La campagna di aggressione sottomarina dei tedeschi, condotta anche contro le navi mercantili armate dei paesi neutrali, inasprisce i sentimenti di rivalsa, anche psicologica, che i governi degli Imperi centrali devono fronteggiare: spesso sulle pagine del

¹ Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen. Wien und die urbane Milieus in Zentraleuropa*, Wien, Köln, Weimar, Bohlau Verlag 2010, pp.222-223 e 230 sgg.

² Angelo Ara, Claudio Magris, *Trieste. Un’identità di frontiera*, Torino, Einaudi 1987, pp. 33-35.

³ Ivi, pp. 18-20, 27 sgg. e 314 sgg.

«Lavoratore» compaiono persuasive smentite sulle presunte accuse contro i siluramenti tedeschi nei confronti di navi da trasporto nemiche in violazione alle convenzioni internazionali; la polemica tedesco-americana per gli attacchi alle navi passeggeri e mercantili e ai piroscafi da pesca portò al progressivo deterioramento delle relazioni diplomatiche tra i due paesi.⁴

Nel 1916 si percepiva in città, forse per la prima volta, cosa significava combattere al fronte. «Il Lavoratore» del 3 settembre riporta una lettera di un soldato combattente al fronte orientale, pubblicata sul «Tagwacht», presentata in una rubrica sotto il titolo *Lo stato d'animo durante il fuoco a tamburo*. Vi si leggono le espressioni usate per definire la guerra, che non tacciono sullo «scopo di sterminare uomini», sulle devastazioni provocate dalle armi (nonostante la sua propagandistica conclusione del respingimento della fanteria russa), le quali influirono certamente sulla consapevolezza comune circa la reale portata degli avvenimenti sui campi di battaglia.

Il 1916 fu un anno spartiacque per Trieste, come per altre capitali europee che, in diverso modo, subirono proprio in quest'anno gli effetti del primo anno e mezzo di guerra. Se a Londra e a Parigi gli sforzi dei governi per contenere le instabilità e le tensioni sociali provocate dalle sofferenze e dalla fame ebbero almeno un parziale successo, a Berlino, come a Vienna e a Trieste, dopo il 1916, accadde il contrario: le città tedesche e della Cisleitania (mentre la Transleitania poteva contare su un maggior approvvigionamento interno di grano) non avevano risorse alimentari ed energetiche sufficienti. Mentre a Londra il consenso politico e sociale poteva avvantaggiarsi dai massicci rifornimenti d'oltremare, a sostegno anche della popolazione parigina, nelle città degli Imperi centrali il blocco navale gettava la popolazione in una povertà crescente: insicurezza sociale, inflazione, mercato nero e criminalità aprirono la strada al collasso del 1918.⁵ Nel 1916 si comincia a capire quanto la guerra pesasse sulle condizioni igienico-alimentari e sulla vita civile della popolazione. La quinta battaglia dell'Isonzo gettava una sinistra svolta sulla generale denutrizione; la popolazione di Trieste, che prima della guerra si aggirava a 250.000 abitanti, nel primo trimestre del 1915 era scesa a 190.000 persone, nel secondo a 170.000 e nel terzo trimestre a 163.000.⁶ Nella primavera del 1916 le tessere si moltiplicarono, perfino per lo zucchero, di cui l'Austria era stata il più ricco paese esportatore. Spariscono legumi e ortaggi, tutti i prezzi aumentano, tutto viene requisito. Le restrizioni cominciavano a farsi sentire anche nei rifornimenti dello Stato: la Commissione d'approvvigionamento comunicava i prezzi a persona degli alimenti disponibili (in corone): mezzo kg. di fagioli a 0.96, mezzo kg di caffè a 7.60, mezzo kg di pasta a 1.32, un uovo a

⁴«Si intensificarono i bombardamenti degli Zeppelin, soprattutto su Parigi e su alcune città inglesi, come risposta [giustificava un rapporto militare austriaco] alle bombe lanciate dagli aerei francesi sulla città libera di Friburgo»: «Il Lavoratore», 3 febbraio 1916.

⁵ Questa è la tesi di Jay Winter e Jean-Louis Robert (a cura di), *Capital cities at war. London, Paris, Berlin 1914-1919*, Cambridge University Press 1997, pp. 531-532.

⁶ «Il Lavoratore», 16 gennaio 1916, *Cronaca di città*

0,18 (non più di tre a persona).⁷ Per la prima volta venivano a mancare il tabacco e il cuoio per le scarpe, la gomma e comparvero i vestiti di carta.⁸ Nel luglio venivano aperte le cucine pubbliche della Commissione d'approvvigionamento.⁹ La fame generava la microcorruzione e la speculazione privata sui prezzi.¹⁰

Gorizia fu la prima città che l'Intesa riuscì ad espugnare, ma l'avvenimento venne solo accennato sulla stampa locale. Tuttavia, al di là di come le notizie erano riportate dai giornali, il termometro più concreto dello stato di avanzamento italiano era, per la popolazione, il rombo dei cannoni delle navi e la meccanica cadenza delle mitragliatrici lungo la linea di Monfalcone.¹¹ «Ora Trieste ha un fascino strano. È una città d'importanza mondiale situata appena 25 chilometri dal fronte che stava a guardare», commentava «Il Lavoratore»: nel buio più totale, per il pericolo di attacchi degli idroplani «i triestini, che sanno già distinguere il calibro del cannone e intendono benissimo il pesante cannone della marina italiana, ogni sera vanno sulle rive dell'Adriatico e sui moli ad assistere ad un vero concerto [...] e ad uno spettacolo di fuochi artificiali». ¹² Si scorgevano addirittura le bocche rosseggianti dei cannoni e «le rocchette italiane che si slanciano ad illuminare il cielo di una luce verde; e le nostre palle luminose si innalzano diffondendo una luce bianca. Talvolta il fiammeggiare dei cannoni è così forte che l'orizzonte sembra tagliato da una spada di fuoco»: ¹³ come non cogliere, in tale descrizione, il malinconico appello alla pace, simboleggiato da quei tre colori che richiama l'insegna italiana!

Le 'spallate' autunnali di Cadorna sul fronte dell'Isonzo (VII, VIII e IX battaglie dell'Isonzo), nella piana di Gorizia e sul ciglione carsico, produssero scarsi risultati e, dopo la vittoria austro-bulgara in Romania, veniva avanzata la richiesta austro-tedesca di trattative per una pace separata. In novembre la morte dell'imperatore Francesco Giuseppe e l'uccisione del primo ministro Karl Stürgkh, il quale aveva adottato uno stile di governo dittatoriale, gettavano una nuova luce sulle prospettive belliche.

Per tutto il 1916 le iniziative sociali e culturali, tanto a Vienna come a Trieste, erano state considerate «energia dello Stato» da convogliare contro un «nemico interno», quello che si annidava nella mente dei singoli cittadini.¹⁴ Maureen Healy delinea, a tal proposito, come la società

⁷ «Il Lavoratore», 9 giugno 1916.

⁸ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., pp. 160-164.

⁹ «Il Lavoratore», 16 luglio 1916.

¹⁰ «Il Lavoratore», 25 ottobre 1916. *Cronaca di città. L'ossessione del guadagno.*

¹¹ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., p. 173. Da novembre 1916 in prima pagina viene pubblicata *La situazione. Rivista settimanale degli avvenimenti*: «Il Lavoratore», 6 novembre 1916.

¹² «Il Lavoratore», 22 febbraio 1916, *La città mondiale dietro il fronte. Nostra corrispondenza speciale.*

¹³ Ibid.

¹⁴ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and everyday life in World War I*, Cambridge University Press, 2004, p. 9.

viennese in guerra venisse ossessionata dall'idea del 'nemico';¹⁵ e, analogamente, a Trieste i *leader* militari temevano non solo i soldati nemici, ma anche gli effetti demoralizzanti delle fughe di notizie provenienti dal fronte o dal ritorno dei militari o dei rifugiati. Si era creato un conflitto di interessi tra lo sforzo di guerra e le famiglie che desideravano una reale informazione. Il «nemico interno» era la propaganda avversaria, in particolare quella italiana, particolarmente temuta, che risultava difficilmente controllabile per le sue modalità clandestine di diffusione (spettacoli italiani, *brochure*, lettere, disegni, *réclame*) che circolavano.¹⁶ Segnale, quest'ultimo, di un'altra forma reattiva cittadina, forse ancora più perniciosa: quella di una *vis* municipale dura a morire. Lo si legge, ad esempio, tra le righe di un articolo apparso sul «Lavoratore», firmato da Giuseppe Pogány, giovane corrispondente di guerra del giornale (laureatosi poi in matematica e fisica all'università di Bologna), che coglieva i segnali più evidenti di questo fenomeno, tipico di altre capitali europee, del quale facevano vetrina i grandi alberghi cittadini:

[...] Quel che più stupisce, è che essa abbia potuto rimanere una metropoli, anche a pochi chilometri dagli avamposti. [...] Naturalmente ora non vi è il concorso dei forestieri ed i prezzi delle stanze di maggior lusso con illuminazione elettrica e riscaldamento centrale sono molto bassi; ma il lusso e l'agiatezza resistono in quei locali, superbi ed ostinati come regnanti in esilio. Tutte le sere nella bella sala risuona l'armonia di un ottimo quartetto. [...] E sebbene l'ambiente sia immerso nella penombra, pure vi splendono degli occhi vivaci e profondi. Ecco un piccolo alfiere di vascello, arrivato or ora dal fronte, Si sprofonda nella prima poltrona che trova libera e si risveglia in lui la fame di tutti i piaceri della civiltà. Beve il suo caffè, legge i giornali, guarda le signore. Adesso, in questa città, regna un non so che di grande e di grandioso. Non è soltanto il porto con la masse imponenti, né gli edifici allineati sulle rive. Vi predominano il bianco, le colonne di pietra, i grandi spazi. Le strade non sono asfaltate, né selciate di piccoli ciottoli, ma lastricate con pietre quadrate grandi e massicce. Il Carso è vicino, la pietra costa poco. Quasi tutti gli edifici sono costruiti in pietra, non in mattone, che ci fa pensare all'antica Roma, signora del mondo.¹⁷

Parole, queste, che non lasciano dubbi sull'allusione metaforica sottesa a quella «Roma, signora del mondo», *caput mundi*. La 'mondialità' di Trieste, dove si abbracciano la bora e lo scirocco, sorgeva dal suo cuore cittadino, quella Piazza Grande (oggi Unità) in cui era collocata (come oggi, anche se in una posizione diversa) la fontana che rappresentava i quattro continenti (quelli fino ad allora scoperti) e nella quale vi campeggiava Nettuno, signore dei mari. Sulla piazza si affacciavano i palazzi dei tre poteri della città «fidelissima», quello politico austriaco (la

¹⁵ Ivi, p. 27.

¹⁶ Ivi, p. 123. Ad esempio, tra i giornali censurati, vi erano «La baba» (periodico satirico), «The World's War 1914» (per i tipi di G. Caprin) e «L'eco del Litorale»: ASTs, LGT AP, Giornali, b. 400. fasc. 9a, 1915.

¹⁷ «Il Lavoratore», 22 febbraio 1916, *La città mondiale* cit. Triestino, ma nato a Budapest, Giuseppe Pogány dopo la guerra studiò scienze naturali, matematica e fisica all'Università di Padova: dunque, doveva essere molto giovane in questi anni di collaborazione con «Il Lavoratore». <http://www.archivistorico.unibo.it>.

imperial-regia Luogotenenza), quello municipale (il Magistrato Civico) e quello economico (il Lloyd austro-ungarico):¹⁸

Oggi il porto di Trieste è morto. Sui moli non brulicano più le migliaia di lavoratori del porto. Il golfo non è più animato da grandi transatlantici. Mancano i vapori che andavano alle Indie e al Giappone. La luce della lanterna è spenta, Ma in piazza Grande troneggiano le figure delle quattro parti del mondo e procurano in silenzio di consolare la fantasia. Non sarà sempre così e verrà il tempo in cui si riannoderanno di nuovo i legami, ora strappati, tra popolo e popolo, la bora porterà il desiderio dei continenti lontani e lo scirocco la carezza dei popoli fratelli.¹⁹

Il quotidiano socialista non poteva che affiancare i tentativi austro-tedeschi di una pace separata. Angelo Vivante, punta di spicco del socialismo triestino, di fronte alla delusione di un internazionalismo triestino si suicidò nel 1915; sulla sua medesima posizione si allineava Valentino Pittoni, direttore del «Lavoratore», diventato quotidiano durante il conflitto, che vedeva in Trieste un emporio di una confederazione di popoli, oppure una città libera di tipo anseatico al servizio del suo retroterra.²⁰ La concezione federativa dell'austromarxismo austriaco, condivisa dunque dal socialismo triestino, guardava con lucida consapevolezza al futuro benessere economico della città, che godeva di benefici vantaggi dall'appartenenza politica all'Austria:

Il porto e le rive del golfo sono il centro della città. Gli ampi magazzini, la lanterna, la diga danno a Trieste il suo vero carattere, il cuore della città batte nel porto, le molte migliaia di lavoratori, le legioni di operai negli arsenali, le molte industrie accessorie che ne dipendono. Esportazione e importazione sono l'anima di questa città. Nel porto sboccano tutte le vie e le arterie, qui si riversa la fiumana del suo traffico, e le alture intorno sembrano proteggerlo. Perciò la Monarchia non potrà mai rinunciare al dominio economico su Trieste. Ma anche Trieste non può rinunciare all'Austria-Ungheria, nel momento in cui divenisse porto italiano, essa soccomberebbe, [...].²¹

Che il governo viennese avesse in mente di 'mondializzare' il suo commercio non solo marittimo, lo dimostrano i progetti di espansione ferroviaria nel sud dei Balcani, riportati un una prima pagina del «Lavoratore» del novembre 1916. Durante il secolo precedente il barone Karl Ludwig von Bruck, nel suo grande progetto di creare un'unione doganale e fiscale mitteleuropea, aveva avviato lo sviluppo della rete marittima, fluviale e ferroviaria, attraverso una progressiva nazionalizzazione della *Westbahn*, mentre la *Südbahn* rimaneva sotto l'egida privata dei Rothschild.

¹⁸ Sara Basso, *Piazza Grande*, in Federica Rovello (a cura di), *Trieste 1872-1917. Guida all'architettura*, Trieste. Mgs Press, pp. 113-117. Trieste era «fidelissima» a Vienna, secondo la definizione imperiale, ma insofferente alla politica: Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica*, Gorizia, LEG 2017, p. 47.

¹⁹ «Il Lavoratore», 22 febbraio 1916, *La città mondiale* cit.

²⁰ Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico. Contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani*, Edizioni «Italo Svevo», Trieste 1984 (prima ed. Libreria della Voce, Firenze 1912) e *Dizionario Atlante Grande Guerra*, a cura dell'Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 1915, *ad vocem* in <http://www.atlantegrandeguerra.it/portfolio/angelo-vivante/>

²¹ «Il Lavoratore», 22 febbraio 1916, *La città mondiale* cit.

All'inizio del Novecento un nuovo asse collegava l'alto Adriatico con la Baviera attraverso le linee dei Tauri, delle Caravanche e della Transalpina: l'Austria-Ungheria, con i suoi 46.000 chilometri ferroviari, era al terzo posto dopo Russia e Germania.²² Durante il conflitto le mire strategiche austriache puntarono, in aggiunta, al sud dei Balcani, al porto di Valona, come aveva fatto l'Italia negli accordi sanciti dal Patto di Londra, allargando così il diametro dei suoi collegamenti commerciali. Nel 1916 c'era l'intenzione di migliorare le comunicazioni con le alleate Turchia e Bulgaria, ma anche con le occupate terre della Serbia e del Montenegro; e, infatti, in quell'anno la sottoscrizione al V prestito di guerra venne accompagnata dalla propaganda dei grandi progetti ferroviari verso le nuove rotte balcaniche fino a Valona e a Salonico. Nel 1918, inoltre, era in progetto la costruzione di una direttissima Trieste-Vienna.²³

La sete di imperialismo economico, che aveva i toni di una rivalsa sulla potenza dell'alleata Germania che dagli inizi del secolo aveva impiantato nella città adriatica istituti bancari e industrie,²⁴ portava con sé, secondo una formula che si ripeterà tra le due guerre, anche la sete di un nazionalismo culturale, pure attraverso la moda:

[...] I tedeschi non volevano più saperne di seguire la moda francese e vogliono creare una moda nazionale. A tale scopo si richiede l'opera comune di industriali, di negozianti e di artisti [...]. Le città si affrettano a cambiare i nomi delle loro vie. Ora tocca a Parigi, che ha trasformato la Rue d'Allemagne (via di Germania) in Rue Jean Jaurès, e la via di Berlino in via di Liegi. Marienbad e altre città tedesche avevano già dato l'esempio, mutando le vie Czar Nicolò in via Imperatore Guglielmo, ecc.[...].²⁵

A Berlino, dunque, le signore si preparavano ad adottare l'annunciata moda tedesca, riportando le gonne ai piedi, perché l'apertura che lasciava scorgere le gambe era una moda venuta dalla Francia. E a Vienna si volevano perfino abolire, in odio all'Inghilterra, i baffetti corti tagliati «all'inglese» per imporre la nuova moda dei baffi «alla Guglielmo» e la barba «all'Imperatore».²⁶ Perfino il cibo contribuiva a tale scopo patriottico; a Parigi anche il pane mutò il nome: «I panini fini, sul tipo delle nostre “rosette”, si chiamavano colà, come in certe città d'Italia, “pane

²² Carlo Donato, Luciano Gnesda, *Trieste nel sistema ferroviario asburgico*, Trieste, La Mongolfiera 1996, pp. 5-10.

²³ «Da Sarajevo si annuncia che circoli competenti alla Monarchia stanno elaborando progetti per la costruzione di una rete ferroviaria in Serbia, Montenegro e Albania. Si dovrebbero costruire tre linee principali: la linea nord-sud dovrebbe essere a scartamento normale e, comunicando con la linea Budapest-Belgrado, condurrebbe oltre Sonigna, Bzelina in Bosnia, sino alle sorgenti della Drina. Oltre le pianure di Pira e Tara andrebbe a Podgorica, di là sino al lago di Scutari, a Alessio e lungo la spiaggia marina fino a Valona. La seconda linea congiungerebbe Skophije con San Giovanni di Medua e attraverserebbe Prizrend. La terza linea metterebbe in contatto Salonico con l'Adriatico. La linea Salonico-Monistar è già costruita, ma verrebbe prolungata da Monastir oltre le montagne, fino a Valona, per una lunghezza di 150 km»: «La Gazzetta di Trieste», 16 novembre 1916, *Progetti per le ferrovie balcaniche*.

²⁴ Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica* cit., p. 47.

²⁵ Riportato nel «Lavoratore», 6 settembre 1914; ivi, 6 giugno 1918.

²⁶ «Il Lavoratore», 19 ottobre 1914.

viennese”; ma da ora in poi si chiameranno “pane di Liegi”; quantunque Liegi non si sia mai distinta nell’industria della panificazione». ²⁷

Il 1916 rappresenta, in conclusione, il tentativo di costruire culturalmente (protraendolo anche nel 1917) una *Nationalkultur* austriaca, nella quale integrare non più un’*élite* intellettuale, oltretutto non più presente (basti citare la latitanza al fronte o nell’oltreconfine italiano delle famose quattro «S» della letteratura triestina), ma la «massa» della popolazione rimasta nelle città: Vienna costituisce a tal proposito il diretto modello comparativo con la capitale asburgica, desumibile dagli studi di Healy, il quale procede secondo il medesimo approccio interpretativo: «The characters of his study – Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt and others – have since become canonical, defined as the important figures of the late imperiale Vienna. But Vienna was a city of two milions residents, the vast majority of whom did not read Hofmannsthal and were not patients of Freud. This study introduces a different cross-section of Viennese society, in which the key to understanding politics is not art, but food». ²⁸

2. Il palcoscenico e il proiettore a servizio della propaganda austriaca

Gli sforzi sostenuti dalle truppe austro-tedesche impegnate sul fronte del Tirolo nei primi mesi del 1916 furono sicuramente un motivo determinante nell’intensificazione della produzione cinematografica di propaganda, che a Trieste si verificò tra febbraio e maggio 1916, annessa alle settimane e alle serate di beneficenza organizzate dai vari comitati di signore o di categoria appositamente costituiti. La ‘germanizzazione’ delle operette e dei film presentati in questo periodo sembravano veicolare una battaglia inedita sul fronte interno, convogliando tutte le risorse che la città aveva tesaurizzato nella sua lunga tradizione musicale editoriale, scolastica e didattica; già nella seconda metà di quell’anno, però, la sua morsa nazionalizzatrice cominciò a sfumare, contestualmente alla ritirata degli eserciti imperiali a fine giugno dal Trentino.

La stampa autorizzata cercava di aggiudicarsi le simpatie della *vox populi*, chiamando in causa, anzi strumentalizzandola, la musica di Puccini e dei maestri del ‘verismo’ musicale italiano. La filogovernativa «Gazzetta di Trieste», nei giorni successivi alla Settimana per la Croce Rossa di maggio, riferiva di una campagna tedesca di «revisione di giudizio» nei confronti delle opere di Mascagni, di Leoncavallo e di Puccini (e dei ‘minori’ della stessa scuola): la critica più pungente veniva riservata, tuttavia, al pubblico che:

²⁷ «Il Lavoratore», 6 settembre 1914.

²⁸ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 21.

preso in massa, narcotizzato dalle droghe di quei compositori, e sotto l'impero della ubriacatura presa dal mondo femminile, per esempio per Pietro Mascagni, l'uomo dai trecento panciotti e dalle mille cravatte, aveva festeggiato con entusiasmi deliranti e ciechi tutti gli aborti usciti da quelle penne [...]. La guerra e la fretta che si son dati quei compositori di gridar corna a quei pubblici che li avevano colmati di non meritati onori e di milioni hanno avuto l'effetto prodigioso dell'ammoniaca: e gli spartiti un dì acclamati si presentano in tutta la loro reale miseria e sono condannati ormai all'ostracismo dai teatri a repertorio della Monarchia e della Germania.²⁹

Sostiene il medesimo trafiletto che a Trieste, a differenza di Vienna e di Berlino, non esisteva un «teatro a repertorio», intendendo con tale espressione l'adesione ad un programma culturale, ovviamente tedesco. E lo spiega subito dopo: «Ma anche da noi l'ubriacatura c'è stata ed era provocata un po' dal malsano sentimentalismo femminile, un po' da ragioni che non avevano a che fare con l'arte, ovvero al giuoco delle "imprese" – la sola parola è un insulto per l'arte – degli editori bottegai e dei compositori insaziabili di applausi e di quattrini».³⁰ E cita il caso del compositore polese Antonio Smareglia che «giudicato dai musicisti e dai critici più insigni uno dei più geniali e dotti scrittori di drammi lirici, ebbe da noi soltanto quelle oneste accoglienze che si vogliono fare al comprovinciale che si fa onore».³¹ La sua opera *Abisso*, del 1914, fu rappresentata per la prima volta non a Trieste, ma a Milano e «le imprese accolsero le sue opere con malavoglia, solo per influenze irrifiutabili».³² L'impietosa analisi addita, dunque, la massa del pubblico triestino, che fu vittima, secondo la medesima fonte, di una duplice ubriacatura: del «sentimentalismo malsano e infantile, accarezzato dai Mascagni e compagni, e di quella politica, cioè della narcosi instillata, dal dominante partito politico [liberal-nazionale: NdA], il quale non potè mai perdonare a Smareglia un sentiero politico retto e illuminato, indipendente».³³

Le iniziative a sostegno della beneficenza pubblica vennero presentate come prerogativa della classe dirigente politico-militare e dai comitati cittadini ad essa vicini. Anche tutti gli artisti, noti e meno noti, erano tenuti a fare la loro parte nelle iniziative organizzate. L'impresario dei teatri Rossetti e Fenice Olimpio Lovrich diventava il portavoce del nuovo indirizzo culturale, dove la *pièce* tedesca era infarcita in un eterogeneo *carnet* di numeri. Bastino alcuni spettacoli per capire l'intenzionale proposta programmatica degli spettacoli da lui presentati:

²⁹ «La Gazzetta di Trieste», 19 maggio 1916. *Gazzetta locale. Revisione di giudizi*.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid. Smareglia e Benco si erano conosciuti a Trieste nel 1894 e tra loro nacque una profonda amicizia. Su Antonio Smareglia, che allo scoppio della guerra si trovava a Fasana e nei quattro anni seguenti visse in Istria amareggiato da difficoltà economiche, sulle sue opere teatrali, tra cui *Oceana* diretta da Toscanini nel 1903 e le altre due su libretto di Silvio Benco (*La falena* e *Abisso*) si veda Edoardo Perpich, *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, «Centro di Ricerche Storiche - Rovigno», n.9, Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume, Università Popolare di Trieste, Trieste-Rovigno 1990, in particolare p. 104 sgg.

³² «L'Indipendente», 1914

³³ «La Gazzetta di Trieste», 19 maggio 1916 cit.

6 febbraio. *Politeama Rossetti*. Oggi si iniziano in questo teatro le rappresentazioni continuate di cinematografia, prosa, canto e varietà incominciando dalle ore 3 in poi: *Il motivo sconosciuto*, dramma cinematografico con i celebri artisti Wanda Treumann e Viggo Larsen. La sezione drammatica che è diretta dal rinomato artista concittadino Carmelo Dangeli [sic] rappresenterà la commedia in un atto “Uno degli onesti”. La simpatica artista Maria Bellini canterà assieme al baritono Arturo Manfrini il III atto dell’ *Elisir d’amore*. Seguirà poi la terza scena del I atto dell’ *Erodiade* eseguita dagli artisti Giovanni Arco e Antonietta Giustini, nonché dall’intero corpo di ballo. Completerà il programma la cantante tedesca Mizzi Loris ed il cantante da camera Emilio Suschnigg.³⁴

Questo era un tipico programma serale di un *Theater-Kino-Varieté* triestino in tempo di guerra, inalterato durante i due anni successivi con i medesimi ingredienti: cinematografia tedesca, commedie di commediografi e artisti locali, cantanti di operetta viennesi.

Maria Bellini fu uno dei nomi più ricorrenti del belcanto triestino emergente: originaria di un piccolo paese del Friuli, si formò nel pianoforte e nel canto da autodidatta, fino al suo approdo ai teatri triestini: appena ventenne «dimostra sicurezza sulla scena, di gesti e movenze che accompagnano la sua dizione con spontaneità e naturalezza. È padrona assoluta nelle opere giocose, con la sua gesticolazione sobria ed espressiva».³⁵ È interessante notare, quindi, che la specificità locale artistica era considerata dalle autorità una sorta di diramazione della tentacolare arteria austro-tedesca, in virtù di un’appartenenza politica più *de iure* che *de facto*.

Ma è soprattutto nella cinematografia che la propaganda e il forzato innesto dell’arte tedesca nella cultura locale ebbero i suoi effetti più insistenti. I titoli provenivano da Vienna addirittura in italiano per evitare, con molta probabilità, la traduzione locale delle didascalie e, spesso, tardavano spesso ad arrivare. I giornali di guerra proiettati avevano una cadenza settimanale; abbondavano i film «d’arte», di argomento patriottico di importazione berlinese e viennese:

4 febbraio. *Teatro Familiare*. Oggi grande rappresentazione di beneficenza a favore del Comitato per la raccolta di libri e oggetti di svago per i nostri soldati combattenti all’Isonzo. Vi sarà un programma del tutto speciale. Si proietteranno innanzitutto i quadri dei due sovrani, quindi si proietterà *La figlia nel carcere*, dramma in tre atti della casa Dusques di Berlino, ed una comica esilarante. La compagnia di prosa reciterà la commedia brillante *Una speculazione industriale* [...]. Sua Maestà l’Imperatore parla al suo popolo nel disco grammofo in vendita nel negozio “Helvetia” in via Barriera vecchia 19. Il ricavato va a favore delle vedove e degli orfani dei caduti in guerra.³⁶

Il processo di germanizzazione doveva passare, innanzitutto, attraverso la gestione dei cinematografi. La licenza del cinematografo al teatro Familiare di via Acquedotto (*Tavv. 1 e 2, n. 4*), gestito da Josef Gula, venne appaltata, come già rilevato, a Renato Beltramini dal 1 gennaio

³⁴ «Il Lavoratore», 6 febbraio 1916.

³⁵ «La Gazzetta di Trieste», 8 aprile 1917. *Artisti concittadini attuali. Interviste e conversazioni*.

³⁶ Anche presso l’Emporio grammofoni di Enrico Zanetti, in via Cavana 6, era in vendita un nuovo disco con la voce di Sua Maestà l’Imperatore, a favore dei soldati al fronte, con «enorme scelta novità patriottiche»: «Il Lavoratore», 4 febbraio 1916.

1916, direttore della casa cinematografica Robert Müller & C. di Vienna;³⁷ coadiuvato da Ferdinand Müller, già impresario al cinematografo Galileo, (Tav. 2, n. 8),³⁸ Müller assunse la direzione amministrativa e artistica del teatro e «sarà in grado di dare al pubblico spettacoli scelti e di primo ordine».³⁹ Il fatto che Beltramini fosse coinvolto in una rete non autorizzata di noleggiatori di pellicole, scoperta dalle autorità solo nel 1918,⁴⁰ ci induce a pensare immediatamente ai possibili margini di illegalità che intercorrevano nel passaggio dei film tra i gestori. La locale filiale Müller organizzò inoltre, nel febbraio del 1916, le feste popolari cittadine di beneficenza in favore del Patronato di guerra: alla Sala Teatrale Eden di via Madonnina 6, ad esempio, venne proiettato *Il figlio del Patronato di guerra (Das Kriegspatenkind)*, «grandioso film patriottico di oltre 2000 m, interpretato dai maggiori artisti dell'i.r. Teatro di Corte di Vienna. Il film è posto sotto il controllo di S.A. Imperiale l'Arciduchessa ereditaria Zita. Lunedì 14 I serie, martedì 15 II serie. Il programma di varietà completerà giornalmente lo spettacolo».⁴¹ Gli opuscoli del film erano in vendita alla cassa e i prezzi «popolari» d'ingresso variavano da 0,50 a 0,20 centesimi. Sceneggiata da Alfred Deutsch-German, la vicenda tratta del figlio di un valoroso caduto in guerra che viene adottato dalla moglie di un ufficiale e diventa dirigente nelle industrie Skoda. Solo dopo il riconoscimento di essere il figlio di colui che aveva salvato la vita del Generale von Erben, quest'ultimo darà il suo consenso al matrimonio del giovane con sua figlia.⁴² La rivista «Der Kinematograph» commentava che il film non voleva avere nulla di sentimentale, ma si sviluppava logicamente e con grande *climax* drammatica come un'occasione per celebrare le grandi strutture assistenziali pubbliche viennesi e le gigantesche costruzioni impiantistiche militari della Skoda a Pilsen.⁴³ Prodotto e distribuito proprio dalla centrale casa produttrice Robert Müller di Vienna, di cui Beltramini dirigeva appunto la filiale locale, il film aveva debuttato a Trieste l'anno prima, nel dicembre 1915, al cinematografo del teatro Fenice, dopo appena un mese dalla sua *première* viennese con numerose repliche alla *Musikvereinsaal*, tra settembre e ottobre.⁴⁴ La *location* prescelta era dovuta al fatto che la pellicola era accompagnata dalla musica appositamente scritta dal noto operettista viennese del tempo, Edmund Eysler, finalizzata a coniare la dimensione

³⁷ Nella *Guida generale* cit. del 1915 viene registrato come «agente».

³⁸ Ivi, «impiegato delle Assicurazioni Generali».

³⁹ «La Gazzetta di Trieste», 28 aprile 1916.

⁴⁰ Su Renato Beltramini si veda cap. II, par. 3.1.

⁴¹ Dal 14 al 17 febbraio, con gli artisti concittadini Bruno Fiore, la minuscola Serrò, il comico Nino Carlini, il tenore Edgardo Bontà, Rodolfo Pillin, Lucy Wellis, Irma Belfiore, le ballerine del Teatro Comunale, Dora Amicis, il popolare baritono triestino, Francesco Collenz, la cantante Licinia De Angelis, nonché altri artisti: «Il Lavoratore», 13 febbraio 1916.

⁴² La trama e i dati del film sono riportati in Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmografie, Band 1, Spielfilme 1906-1918*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2010, pp. 206-209.

⁴³ La critica del «Der Kinematograph» è riportata in Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmografie* cit., pp. 208-209.

⁴⁴ Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmografie*, cit., pp. 206-208.

di vero e proprio evento che tale rappresentazione doveva avere.⁴⁵ E le repliche a Trieste durante i quattro anni di guerra lo dimostrano. L'orchestra del teatro Fenice, diretta dal violinista Menotti Bemporat, era sicuramente all'altezza di competere con quella viennese; inoltre, c'era forse un legame familiare con Giuseppe Müller, che dirigeva «la buonissima orchestrina dell'Eden».⁴⁶ Durante la Settimana per la Croce Rossa, nel maggio seguente, il film venne riproposto al Rossetti insieme alla pellicola di propaganda *Sua maestà il Nostro Augustissimo Sovrano, passa in rivista i cacciatori imperiali* e alle commedie *Maritiamo la suocera*, *In pretura* e *Don Pietro Caruso* (sotto la direzione della compagnia di prosa di Carlo Fiorello).⁴⁷ Anche Josef Caris diede molta enfasi sulla stampa e nel suo Salone Americano a tale proiezione «che ebbe grande successo in tutti i cinematografi di Vienna come al Fenice di Trieste».⁴⁸ Si conservano, inoltre, al Museo Teatrale Schmidl di Trieste i manifesti delle rappresentazioni avvenute durante la Settimana per la Croce Rossa di maggio, quando il film viene presentato come «grandioso film patriottico in 4 atti».⁴⁹

In quei mesi un altro film di propaganda austriaca riscuoteva un grande successo, anche grazie alla musica dell'amato compositore ungherese di operette (ma viennese d'adozione) Franz Lehár: era il film *Mit Herz und Hand fürs Vaterland*, rappresentato a Trieste con il titolo *Corpo ed anima per la patria*, prodotto dalla Film d'arte austriaca s.r.l. (*Wiener-Kunstfilm-Industrie-G.s.m.b.H.*)⁵⁰ e rappresentato per la prima volta il 23 dicembre 1915 nella *Konzerthausaal* di Vienna. Le musiche, appositamente scritte dall'autore della *Vedova allegra*, vennero definite «patriotisches Tongemälde» e il compositore stesso le aveva rielaborate da alcuni celebri motivi delle sue più note operette.⁵¹ L'interprete principale era il famoso tenore viennese di operette Hubert Marischka, mentre la cantante Liane Haid debuttava proprio con questo film nella cinematografia, vestendo i panni di una contadina. È la storia di un cadetto che, distintosi in guerra per atti di coraggio, viene fatto prigioniero, ma poi liberato da una ragazza di campagna;

⁴⁵ Teatro Fenice. *Il patronato di guerra*. «Per le madri e i figli che hanno i padri al fronte. Le prime signore che si sono assunte il Patronato di guerra di numerosi bambini sono l'imperatrice Augusta Vittoria e la principessa ereditaria Cecilia, in Austria sua altezza l'arciduchessa ereditaria Zita e numerosissimi membri della casa imperiale. Chi si assume il patronato è tenuto a versare 12 corone mensili per un bambino, 24 per una gestante. Per cooperare a questa causa la ditta Robert Müller di Vienna, con concorso del Ministero della guerra e di alte personalità tra cui le arciduchesse Zita e Isabella, ha edito un film che è riuscito un vero capolavoro: *Il figlio del Patronato di guerra*. (*Das Kriegspatenkind*) splendido dramma in 4 atti di Deutsch-German la cui musica è di Eysler. Verrà dato quanto prima in due rappresentazioni di gala al Teatro Fenice»: «Il Lavoratore», 11 dicembre 1915.

⁴⁶ «Il Lavoratore» 13 febbraio 1915.

⁴⁷ «Il Lavoratore», 2 maggio 1916.

⁴⁸ «Il Lavoratore», 10 aprile 1916.

⁴⁹ CMTTs, *Manifesti del Politeama Rossetti*, 2,3,4 maggio: «Il figlio del patronato di guerra, grandiosa film patriottica in 4 atti posta sotto il patronato di S.A. la nostra Arciduchessa Ereditaria Zita/Sua maestà il Nostro Augustissimo Sovrano, passa in rivista i cacciatori imperiali/La compagnia di prosa diretta da Carlo Fiorello rappresenta: 2 maggio: *Maritiamo la suocera*, brillantissima commedia. 3 maggio: *In pretura*. 4 maggio: *Don Pietro Caruso*/Luisa Capri mezzo soprano. Linda de la Ville l'elegante divette. La piccola Serrò nei suoi graziosi costumi. Stab Art. Tip. Eugenio Zotter-Trieste».

⁵⁰ *G.s.m.b.H.* è la Società per azioni.

⁵¹ «Tages-Post», Linz, 29.1.1916, in Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmografie* cit., pp. 225-229:227.

successivamente riesce a restituirla il favore salvandola dalla cattura italiana. In una pericolosa missione viene, però, ferito e creduto morto, ma un cane addestrato (*der Sanitätshund* «Lori») gli salva la vita in tempo. Così può tornare a casa e confessare ai genitori di aver segretamente sposato Margit, da cui ha avuto un figlio. L'abbondanza degli elogi che la critica del tempo riservò a questo *Musikfilm* era riferita soprattutto alle presunte riprese dal vero che, a differenza degli altri film patriottici coevi, venivano presentate come reali azioni di guerra di 12.000 soldati austriaci partecipanti, e non ricostruzioni «che hanno del ridicolo» («*Lächerlich wirken*»). Il film, continua la critica del «*Lichtbilde-Bühne*», produce tensione ed emozione anche per le scene di massa e per la fedele riproduzione della vita dei coraggiosi soldati sul teatro di guerra italiano; le scene delle truppe d'assalto, dei cacciatori tirolesi, delle esplosioni di mine e dei bombardamenti aerei provocano nel pubblico un'avvincente meraviglia (*TdA*).⁵² Nel *Kinotheater* Apollo di Vienna, durante la prima settimana di aprile 1916, il film aveva ottenuto 23 rappresentazioni serali, per un totale di 10.185 persone, e 6 pomeridiane per le scuole per un totale di 3795 scolari. Anche a Sarajevo il film aveva raggiunto il più imponente numero di spettatori di ogni proiezione precedente, ovvero circa 4000 scolari e 3000 soldati, a cui si sommarono circa 7000 frequentatori civili, numeri che rendono testimonianza della forza ottenuta dalla *réclame* di tale film.⁵³ Tale lavoro, reduce dai successi ottenuti a Fiume, usciva nelle sale triestine, a cominciare dal cinematografo Fenice, come «nuovo film» nella traduzione italiana *Corpo ed anima per la patria*. Possiamo immaginare quale effetto abbia sortito nel pubblico triestino la visione di questa pellicola, poiché per la prima volta la cittadinanza poté assistere ad episodi bellici del fronte austro-italiano, così vicini alla città, anche se dalla prospettiva austriaca.

Corpo ed anima per la patria, colossale cinematografia in 4 parti, per la prima volta ci è dato assistere ad episodi successi al fronte austro-italiano. La musica venne espressamente scritta dal maestro Franz Lehár, e prendono parte a questo film assunto col permesso speciale dell'IR Ministero della Guerra, 20.000 esecutori. Ottenne un successo colossale a Fiume e ad Abbazia [distribuito probabilmente da Virginia Perini: *NdA*]. Con lodevole intendimento anche la direzione del Teatro Fenice, sottostando ad enormi sacrifici, volle proiettarla al pubblico triestino. Seguiranno *Le statue viventi*, rappresentanti quadri patriottici al fronte, numero eccezionale che debutta oggi, reduce dai maggiori trionfi riportati a Vienna.⁵⁴

I numeri delle statue viventi erano dei «gruppi umani», per un totale di 20 artisti, ed erano stati composti da un certo Arnold Schiller, che fu chiamato ripetutamente al proscenio; nella tradizione dei *tableaux vivants* si trattava, molto probabilmente, di una serie di quadri collegati a dipinti,

⁵² «*Lichtbilde-Bühne*», 19 febbraio 1916.

⁵³ «*Bosnische Post*», 11 aprile 1916, in Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmografie* cit, p. 229.

⁵⁴ Seguiva il varietà: «*Cake walk*/duo di danza, *La gran via*/duetto Saroclé Anselmi, Core Saroclé /Il re della moda»»: «*Il Lavoratore*», 2 aprile 1916.

esperimenti che negli anni Dieci il *Film d'Art* utilizzava per legittimare artisticamente le prime produzioni cinematografiche. La stampa riportava i titoli dei quadri: *La guerra mondiale. I nostri eroi al fronte*. I diversi quadri eseguiti erano intitolati: *Marcia al fronte, Fratellanza d'armi, L'ultimo uomo, La lotta per la bandiera, Le jene del campo. All'Isonzo: assalto dei cacciatori imperiali*. Tutte le produzioni erano accompagnate da «musica speciale».⁵⁵

Il fronte austro-italiano era, dunque, appannaggio della propaganda di quei giorni in molti cinematografi, come quello di Viktor Pollack, proprietario e direttore della sala teatrale Eden in via Madonnina 6, che il 9 aprile annunciava: «Per la prima volta a Trieste un film di nostra esclusività. Le ultime grandi attualità assunte con il permesso dell'Eccelso i.r. Ministero della guerra»:

La distruzione di un esercito russo da parte del generale de Hindenburg. 90.000 prigionieri russi, 516 cannoni sono il bottino di guerra. La grande battaglia sui laghi Masuriani. L'irruzione della preponderante armata russa in Galizia. L'invio dei rinforzi per trattenere l'avanzata russa. I treni blindati all'assalto contro posizioni nemiche. Il terribile effetto delle granate.

Seguirà: *Il bombardamento di Gorizia*, nuovissima copia con diciture ordinate espressamente da Vienna.⁵⁶

Il bombardamento di Gorizia era stato proiettato alla fine di marzo al politeama Rossetti, e la relativa *réclame* sulla stampa ne riporta la descrizione.⁵⁷ Della città conquistata l'8 agosto dall'esercito italiano, invece, la stampa locale ne diede solo un pallido accenno: «Il Lavoratore» dell'11 agosto circoscrisse la notizia evidenziando solo la virulenza degli attacchi italiani alla testa di ponte di Gorizia, al monte Sabotino e al San Michele, che causarono «molte sofferenze alla città» e che «rese necessario di ritirare le nostre truppe sulla sponda orientale dell'Isonzo»; ma «si tratta di una misura d'importanza locale», concludeva minimizzando.⁵⁸

⁵⁵ «Il Lavoratore», 4 e 6 aprile 1916: tamburini e box pubblicitari. Anche il manifesto delle rappresentazioni del 3,4,5 aprile 1916. Il manifesto fu stampato nella tipografia di Ludovico Hermannstorfer, padre di Theodor, direttore del teatro Fenice. Degna di nota è stata la proiezione dei *Tableaux vivants* alle Giornate del cinema muto di Pordenone, edizione 2017: CMTTs, scat. 10 cit., Teatro e Sala Fenice.

⁵⁶ «Il Lavoratore», 9 aprile 1916.

⁵⁷ «Il Lavoratore», 28 marzo 1916. Ne riporto il programma integrale: 1. Gorizia, la città distrutta 2. Gorizia, veduta complessiva 3. Il giardino pubblico, dove esplosero molte granate, 4 Un proiettile di 30,5 cm di artiglieria navale nelle aiuole del Parco, 5 Le devastazioni dei mortai italiani, 6 Gli italiani colpirono dapprima i migliori Hotels della città, 7 In via Morelli: l'effetto distruggitore di una granata, 8 Una parte della via Ginnastica: a sinistra una casa distrutta, a destra altre case colpite; sull'angolo della via Alvarez la piccola chiesa dei protestanti, il cui campanile fu egualmente colpito, 9 La casa della via Caserma n. 9 fu distrutta da un proiettile da 30,5 cm, 10 Il palazzo della Banca della via Petrarca fu colpito da una granata incendiaria, 11 Anche il cinematografo Edison fu distrutto, 12 Una casa colpita da una granata, 13. L'abitazione del colonnello N. distrutta da una granata, 14 Una casa danneggiata in via Morelli n. 8, 15 Le sfere dell'orologio segnano ancora l'ora in cui fu colpita la casa da una granata, 16 I proiettili italiani colpiscono spesso anche le industrie italiane, 17 Una granata da 30,5 cm, 18 Il «piccolo» dell'Hotel e la granata, 19 La testa di ponte di Gorizia. 20 I quattro punti più esposti della testa di ponte. 21 Podgora, 22 Peuma, 23 Oslavia, 24 Il monte vicino a Oslavia è il monte Sabotino

⁵⁸ «Il Lavoratore», 11 agosto 1916.

A volte le pellicole arrivavano nelle sale con notevole ritardo rispetto agli avvenimenti bellici, ritardo che tornava utile per offuscare le fallite offensive, come l'offensiva di primavera sul fronte trentino che, a fine giugno, poteva ormai considerarsi esaurita, ma nel luglio arrivava come «nuovissimo giornale di guerra» del fronte austro-italiano, che di guerra in realtà mostrava molto poco.⁵⁹ Viceversa venivano esaltati gli effetti distruttivi prodotti dalle armi imperiali sulle località italiane vinte, come San Martino, che tra maggio e aprile diventò una delle pagine di guerra più celebrate dalla stampa e dalla cinematografia:⁶⁰ mentre «La Gazzetta di Trieste» del 16 maggio apriva con il titolo *Trincee italiane conquistate dai nostri presso San Martino*, al Politeama Rossetti, il 29 giugno, veniva proiettata la pellicola *Le 3 campane di San Martino*, «episodi dell'attuale guerra austro-italiana in 3 parti, grande successo»⁶¹ e la letteratura di appendice completava la propaganda multimediale con *Un grande amore*, «titolo del sensazionale romanzo d'armi, d'avventura e d'amori che pubblicheremo nella nostra appendice, di un celebre scrittore francese [sic] versione espressamente tradotta per «La Gazzetta di Trieste»».⁶²

Bisognava, poi, giustificare la guerra sottomarina tedesca, che da parte dell'Intesa veniva considerata spregiudicata: infatti a fine aprile sul «Lavoratore» abbondavano le smentite sulle notizie della stampa inglese, che metteva in stato di accusa il governo tedesco per aver affondato navi passeggeri inglesi e di trasporto merci:⁶³ non a caso, proprio in quei giorni gli effetti del siluramento del piroscafo lloydiano *Elektra*, adibito a nave-ospedale della Croce Rossa, venivano proiettati al cinema Edison come «la più crassa lesione al diritto delle genti per parte del nostro nemico».⁶⁴

Il cinematografo diventa, dunque, nel 1916 il *medium* preferito dalla propaganda culturale austriaca per la sua capillare diffusione, anche fuori dalle sale a pagamento grazie alla circolazione dei primi cinematografi tascabili «con 50 film in elegante cassetina, a cor. 2.10, pubblicate finora 20 serie, della ditta W.R. Bergmann di Vienna».⁶⁵

⁵⁹ CMTTs, scat. 10 cit., Teatro e Sala Fenice, 1-2 luglio 1916.

⁶⁰ Titolo di apertura: «Una trincea italiana presso San Martino distrutta. Teatro italiano della guerra. A nord-ovest di San Martino nostri reparti penetrarono nella posizione nemica, vi produssero esplosioni, distrussero i pesanti lanciamine e ritornarono nelle loro trincee secondo i piani»: «Il Lavoratore», 11 maggio 1916. *Attacchi contro San Martino respinti*.

⁶¹ «La Gazzetta di Trieste», 26 aprile 1916

⁶² «La Gazzetta di Trieste» 27 aprile 1916.

⁶³ «Il Lavoratore», 25, 26 e 27 aprile 1916.

⁶⁴ «La Gazzetta di Trieste», 29 aprile e 1 maggio 1916.

⁶⁵ «La Gazzetta di Trieste», 10 febbraio 1916.

2.1 La Settimana di beneficenza per la Croce Rossa: il punto di svolta nel processo di germanizzazione. Il commissario imperiale Krekich-Strassoldo e Olimpio Lovrich

Subito dopo il ‘tradimento’ italiano del maggio 1915, il podestà di Trieste Alfonso Valerio venne deposto assieme al Consiglio Comunale; al suo posto si insediò il «consigliere aulico G. B. de Krekich-Strassoldo nobile de Treuland, Commissario Imperiale», che rimarrà in carica fino alla primavera del 1917, quando gli subentrerà il cav. A. Hirsch von Stronstorff.⁶⁶ Gli uffici governativi erano già stati trasferiti in parte a Postumia e in parte ad Abbazia. Diverse circolari governative cominciarono a limitare drasticamente la vita civile con imposizioni e divieti su ogni aspetto, sia della persona che della società cittadina.⁶⁷ Il Commissario aveva sospeso ogni attività sociale, ordinato il cambiamento del nome delle vie e delle piazze che ricordassero fatti o persone di storia e di politica italiana (tra le vie soppresse ricordiamo quelle dedicate a Carducci, D’Azeglio e Margherita).⁶⁸ Le Camere di commercio di Trieste, Gorizia e Rovigno vennero sciolte e commissariate dal Ministero del commercio, sotto la tendenziosa giustificazione della massiccia assenza del suo personale, in realtà allontanato in quanto filoitaliano, e modificando le modalità di assunzione, che dallo Statuto venivano riservate ai cittadini «esteri» un terzo della sua composizione interna.⁶⁹ Nel giardino di Piazza Grande la società Austria, con tanto di benedizione vescovile, erigeva il «marinaio di ferro», fratello dello «Stock im Eisen» austriaco e dell’«Hindenburg in ferro» tedesco, su cui la popolazione doveva inchiodare la propria ennesima «carità di patria». ⁷⁰ Il processo di germanizzazione della città era al suo apogeo.⁷¹

A fine giugno le sorti del conflitto austro-italiano, fino ad allora relativamente favorevoli alle strategie della Triplice, cominciarono a destabilizzare le rispettive posizioni, acquisite con le precedenti battaglie. Il 27 agosto l’Italia dichiarava guerra alla Germania e la Romania entrava a fianco dell’Intesa. La popolazione degli Imperi centrali, e della Cisleitania in particolare, a cui veniva a mancare il grano dell’Ungheria, cominciava a manifestare i primi sintomi del collasso, anche per gli effetti prolungati del blocco navale inglese delle merci. I belligeranti si sforzavano di risparmiare gli uomini, aumentando l’azione delle artiglierie e l’uso degli aerei da combattimento e da bombardamento.

⁶⁶ Almerigo Apollonio, *La «belle époque»* cit., II, pp. 741-743.

⁶⁷ Cito soltanto i provvedimenti per gli internamenti, per la carcerazione di molti assessori comunali, per lo scioglimento delle associazioni, per il mutamento dei nomi delle vie, per la raccolta dei metalli, lana e cotone, per la proibizione del passo di marcia corto (bersagliere) e per l’obbligo di canto quotidiano dell’Inno austriaco nelle scuole, per la raccolta di cibo e accessori per i soldati (compresi i libri): Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra, una giovinezza*, Bologna, Cappelli 1938, pp. 120-127.

⁶⁸ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., pp. 90 sgg. «Trieste 1918», seconda puntata, secondo semestre, Trieste, Tipografia adriatica, ottobre 1968.

⁶⁹ «La Gazzetta di Trieste», 27 aprile 1916.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ «Il Lavoratore», 19 luglio 1916. *Cronaca di Città. L’inaugurazione del marinaio di ferro.*

L'imponente iniziativa ministeriale per la raccolta di fondi a favore della Croce Rossa austriaca, avviata nella prima settimana del maggio 1916 e che coinvolse tutte le istituzioni (teatri e cinema compresi) non può non essere ricondotta all'incipiente *Frühjahrsoffensive* dal 15 al 21 maggio (fase offensiva austro-ungarica, chiamata '*Strafexpedition*' dalla pubblicistica italiana del tempo). L'aumentato bisogno di risorse, sia umane che finanziarie, richiedeva pertanto nuovi riferimenti e approvvigionamenti, che le sole casse pubbliche non potevano più sostenere; in quel maggio si infittirono, infatti, le iniziative di beneficenza a favore delle necessità belliche e di sostegno alle famiglie dei soldati al fronte, facendo leva sulle disponibilità e sui sacrifici anche dei privati. Il 23 aprile 1916 un altisonante proclama, apparso sulla filogovernativa «Gazzetta di Trieste», annunciava che il «Comitato triestino di festeggiamenti pro beneficenza» dava inizio alla Settimana in favore della Croce Rossa, dal 30 aprile al 7 maggio, in tutte le località dell'Austria, facendo appello alla popolazione ad elargire oblazioni secondo le rispettive possibilità. L'associazione austriaca della Croce Rossa si rivolgeva soprattutto ai più abbienti, ma chiamava a raccolta tutte le classi sociali della cittadinanza in nome di un «dovere patriottico, un dovere di umanità oltre a un dovere di affetto familiare», poiché, nonostante avesse elargito (secondo la medesima fonte) 12 milioni di corone per i provvedimenti sanitari di guerra, 900 ospedali sussidiari e 6 milioni per le famiglie dei richiamati, non disponeva di ulteriori risorse per il prolungamento del conflitto.⁷² Le associazioni professionali interpellate, che per prime offrirono le loro elargizioni, furono l'Associazione generale fra negozianti al dettaglio, il Consorzio caffettieri e il Consorzio albergatori, trattori ed osti, che introdussero una sovrattassa di 10 centesimi sulle consumazioni.⁷³ Ma in tutti i pubblici esercizi si versavano 4 centesimi per ogni consumazione. Nel maggio 1916 anche i ministri italiani delle Finanze e del Tesoro decisero un aumento della tassa sui biglietti d'entrata ai cinematografi.⁷⁴

Per avere un'idea più concreta della reale portata politica dell'investimento fatto dal governo viennese su questa settimana di raccolta di fondi, inoltre, con un'ordinanza imperiale la Società austriaca della Croce Rossa emetteva una lotteria dell'importo nominale di 40 milioni di corone, divisa in 2 milioni di lotti da 20 corone nominali (20.000 serie da 10 numeri). Il piano di ammortamento previsto si estendeva fino al 1956!⁷⁵

⁷² Appelli firmati dall'Ufficio di soccorso di guerra dell'i.r. Ministero dell'Interno e dalla Direzione Federale della Società della Croce Rossa austriaca; la raccolta venne organizzata dalle associazioni provinciali, della Croce Rossa per Trieste e l'Istria e dalle associazioni regionali della Croce Rossa in Pola, Volosca-Abbazia, Lussinpiccolo e Veglia: «La Gazzetta di Trieste», 27 aprile 1916.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Irene Piazzoni, *Teatri e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale*, in «Archivio Storico Lombardo», 8, 1991, pp. 309-351: 325.

⁷⁵ Piano riportato su «Il Lavoratore», 25 giugno 1916.

Nella mobilitazione per tali scopi benefici non erano esclusi, ovviamente, i *Theater-Kino-Variété*, per i quali venne predisposto un programma di festeggiamenti, attraverso la costituzione *ad hoc* di un «Comitato triestino pro beneficenza pubblica», che affidò alle colonne dei giornali il cartellone che avrebbe riempito le serate di quella settimana, tra musica, poesia, danza e prosa, in particolare al Rossetti:

Fratellanza d'armi, dramma cinematografico in 4 atti con episodi della guerra attuale *Sogno di valzer*, di Strauss (operetta)
Eva, di Lehár (operetta)
Don Pasquale, duetto di Malatesta e Don Pasquale (lirica)
Manon Lescaut, duetto soprano-baritono (lirica)
La fata delle bambole, pantomima coreografica in 2 parti di G. Bayer
Addio giovinezza!, commedia in tre atti, col canto goliardico "Gaudeamus igitur"
Trionfo d'amore, poema in versi in due atti di Giuseppe Giacosa
Dopo il trionfo, nuova commedia in un atto dell'autore concittadino Morello Torrespini
La danza delle ore, azione coreografica dall'opera *La gioconda*
Giuliano non è un ingrato, commedia brillantissima in un atto, riduzione di Morello Torrespini
Il matrimonio di Alberto, commedia brillante in un atto
Un qui-pro-quo, scherzo comico in un atto
*L'orchestra è composta di 30 professori. Alla porta non vi sarà bacile.*⁷⁶

Le sale cinematografiche e i caffè funsero in quell'occasione da fruttuosi bacini di estrazione di risorse finanziarie. Proprio un imprenditore cinematografico proveniente da Vienna, al pari delle famiglie facoltose che erogarono beni o denaro per la beneficenza, si mise a capo di un'iniziativa cittadina che non passò inosservata sulla stampa: il 26 aprile «si radunarono negli uffici della locale filiale della casa cinematografica Robert Müller di Vienna tutti i proprietari dei cinematografi della città e decisero all'unanimità di adottare per la Settimana della Croce Rossa una soprattassa di 10 centesimi, indistintamente per ogni adulto, confidando che i loro frequentatori «non vorranno disertare in questa circostanza i locali cinematografici, ma andranno a gara nel pagare questa piccola soprattassa a favore della nostra Croce Rossa che tanti frutti benefici apportò in questa guerra». ⁷⁷ Renato Beltramini, direttore del teatro-cinema Familiare e direttore della grande casa cinematografica Robert Müller & C. di Vienna, elargì per il medesimo scopo 20 corone, e lo stesso Robert Müller 30 corone. ⁷⁸

Protagonista di questa 'riconversione' artistica della città era l'impresario teatrale del Rossetti Olimpio Lovrich. In maggio, infatti, il Commissario Imperiale Kreckich-Strassoldo aveva messo in atto i procedimenti di epurazione antiliberale e antitaliana nella vita civile, oltre che

⁷⁶ «La Gazzetta di Trieste», 28 aprile 1916.

⁷⁷ «Il Lavoratore», 27 aprile 1916

⁷⁸ «La Gazzetta di Trieste», 28 aprile 1916.

amministrativa.⁷⁹ Era intenzione di Krekich costituire un partito borghese fedele all'Austria, che si opponesse anche al socialismo, tramite una federazione di piccoli funzionari e di piccoli commercianti, maneggiata da quelli che Benco definiva «affaristi e preti». ⁸⁰ Il Commissario aveva capito quali fossero le nuove leve su cui puntare per azionare il consenso; già in aprile si era rivolto a Lovrich per contrastare gli «influssi sfavorevoli» che le compagnie italiane regnicole esercitavano, a suo parere, sui pubblici dei locali palcoscenici. A tale scopo gli propose, dunque, l'istituzione di una compagnia stabile, che ponesse in scena soprattutto lavori del repertorio tedesco. Ed in effetti, scorrendo le colonne dei tamburini dalla seconda metà del 1916, si legge una più consistente proposta artistica tedesca, soprattutto operettistica viennese, grazie alla (già nota a Trieste) compagnia di Paul Guttman. Tale indirizzo politico non è estraneo alla nascita del 'mito' di Trieste, capitale dell'operetta, radicatosi nella vulgata storica dal teatro musicale triestino.

Ecco con quali chiarificatrici parole il Commissario imperiale scriveva al Luogotenente Fries-Skene:

E' un fatto noto che la maggioranza delle compagnie teatrali provenienti dal Regno italico esercitano sulla popolazione un influsso sfavorevole. Anche in passato non sono mancate in forme nascoste sulle scene allusioni irredentistiche. Attraverso le compagnie di attori italiane le istituzioni, le opinioni, le abitudini, divengono popolari ma, adottabili in Svizzera, non sono compatibili con lo spirito austriaco delle nostre Regioni. L'introduzione di *pochade* è la direzione più scivolosa che di sicuro non ha contribuito a innalzare la moralità. Quale importanza abbia avuto la camorra⁸¹ sull'influsso delle scene sul pubblico, lo mostrano anche i suoi tentativi di costruire a Trieste un nuovo teatro popolare.⁸² Sarebbe da prendere posizione contro le compagnie italiane che vengono ospitate. Ma non si sarebbero potute tenere nascoste le rappresentazioni drammatiche, a lungo andare, alla maggioranza della popolazione, che parla italiano. Già da tempo mi chiedo se l'immigrazione di compagnie regnicole potrebbe venir incanalata verso un palcoscenico stabile, fisso. Trieste stessa sembra avere sufficiente risorse disponibili per praticare la commedia e dovrebbero essere disponibili anche risorse per la rappresentazione di operette. Infine può venir istituita una buona orchestra. Dopo un inizio lontano dalla perfezione, il numero delle rappresentazioni dovrebbe superare la media, in modo da sostituire le rappresentazioni italiane con quelle tedesche. Per la trasformazione e la formazione di queste nuove risorse bisognerebbe fondare nuove scuole drammatiche e riformare le scuole di musica. Da queste considerazioni conclusive ho tentato di prospettare questa iniziativa all'impresario O. Lovrich, sia dando corso ai provvedimenti, sia accertando se la fondazione di un teatro stabile potesse contare sulle

⁷⁹ Almerigo Apollonio, *La "belle époque" e il tramonto dell'impero asburgico sulle rive dell'Adriatico (1902-1918). La grande guerra (1914-1918)*, II, Trieste, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, 2014 (Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia, serie seconda: Studi, XXIII), pp. 673-676.

⁸⁰ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., p. 113.

⁸¹ La «camorra» era un termine comunemente adoperato dal Krekich per designare dispregiativamente i militanti nelle società popolari triestine di vecchia data: cfr. Almerigo Apollonio, *La "belle époque"* cit., p. 669. Il termine ha origine dal massiccio flusso immigratorio iniziato alla fine del XIX secolo dalla penisola italiana e tale presenza era diventata motivo di sospetto per le autorità imperialregie, che interpretavano tale situazione come una manovra liberalnazionale per poter controllare la città: cfr. R. Spazzali, *L'unità d'Italia a Trieste, città dell'impero asburgico 1861-1919*, in *Trieste, Gorizia e l'Unità d'Italia*, Trieste, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, 2012 (Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia. Serie terza: Memorie, 4), pp. 15-53: 35-36.

⁸² La *Guida generale* riporta la «Società del Teatro Popolare», della quale facevano parte esponenti liberal-nazionali quali Guido Hermet, Marco Ara, Eugenio Garzolini (studioso di storia patria, collezionista), Attilio Gentile; il presidente poi, il dr. Aristide Costellos, era anche vicepresidente del Teatro Verdi: composizione, dunque, che ricalcava quella del teatro Verdi, chiuso dal 1914, e destava pertanto legittimi sospetti nel funzionario imperiale: in *Guida generale* cit. 1915, «Società di scienze, arti, cultura, abbellimento e scolastiche», *ad vocem*.

simpatie del nostro pubblico. Lovrich ha accettato e apprezzato la faccenda con entusiasmo e ha proposto, in occasione della Settimana per la Croce Rossa, di comporre una compagnia per due rappresentazioni, due atti delle operette *Ein Walzertraum* ed *Eva*, come del balletto tratto da *Puppenfee*. In questo modo il pubblico verrà invitato ad un adattamento. Dai risultati dipenderà se questa idea potrà venir sviluppata.⁸³ (TdA)

Il termine spregiativo «camorra», ricorsivo nel linguaggio burocratico luogotenenziale, conferma la forte preoccupazione, soprattutto per le forze dell'ordine pubblico, causata dalla presenza massiccia di operai e facchini gravitanti nel porto e nei cantieri, in gran parte emigrati dal sud d'Italia, considerati rozzi, incolti e inferiori addirittura dalla componente socialista locale che, sugli echi della condanna di Marx ed Engels al sottoproletariato disorganizzato, vedeva nell'educazione operaia lo strumento principale di emancipazione.⁸⁴ Il *Trattato commerciale italo-austriaco* del 1906 accordava ai cittadini italiani in Austria il libero accesso a tutte le attività commerciali e industriali e la città si presentava come il porto che garantiva più possibilità di imbarco, grazie al trasporto passeggeri della compagnia dei fratelli dalmati Cosulich.⁸⁵ Nonostante ciò, appare ancora più sorprendente la debolezza della forza coercitiva dimostrata da Krekich-Strassoldo che, in fondo, traspare dalla sopracitata espressione «ma non si sarebbero potute tenere nascoste le rappresentazioni drammatiche alla maggioranza della popolazione che parla italiano», che richiama inequivocabilmente le espressioni dello stesso Luogotenente contenute in quel rapporto segreto, già disaminato nel secondo capitolo, con le quali si rammaricava come «negli anni avanti la guerra si vide sempre condannata a una penosa inazione, mentre l'irredentismo alzava il capo più che mai». Aveva deciso, perciò, che l'arma da usare per la mutazione del pubblico al gusto culturale d'oltralpe non era la soppressione, ma la riconversione totale delle risorse teatrali già esistenti in città (scuole e artisti).

Per quanto riguarda il repertorio teatrale, erano le «*pochades*» ad essere additate come responsabili principali della 'corruzione' dell'estetica ricettiva. Figlie della grave crisi economica, su tali disimpegnate *pièces* ripiegavano anche i cantanti di fama, pur di guadagnare. A Parigi le cantine e i locali sotterranei ne erano pieni, e la censura lasciava correre per non sollevare fastidiose proteste popolari.⁸⁶ A tale biasimevole immoralità della spettacolarità suburbana parigina

⁸³ ASTs, LG-AP, b. 420, fasc. 9 a, 26 aprile 1916, documento del Commissario imperiale di Trieste, presentato in data 20.04.1916, firmato da Krekich-Strassoldo e indirizzato «a sua Eccellenza Luogotenenza Fries Skene» (TdA). La traduzione dal tedesco ha cercato di essere il più letterale possibile, pur compromettendo la correttezza lessicale.

⁸⁴ Marina Cattaruzza, *Socialismo adriatico. La socialdemocrazia di lingua italiana nei territori costieri della monarchia asburgica: 1888-1915*, Manduria-Bari-Roma, P. Lacaita, 1998, p. 134.

⁸⁵ I cosiddetti regnicoli erano circa 35.000 ed erano ben visti dal Consiglio comunale, poiché rafforzavano l'elemento italiano in città; Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica* cit., pp. 80, 208, 279 e 294.

⁸⁶ «Il Lavoratore», 11 giugno 1917: *Di palo in frasca. Sascia Guitry e la vita notturna a Parigi*. Sascia Guitry era un noto attore e autore di *pochades*, condannato dal Tribunale di Parigi perché nella sua villa teneva un locale notturno, dove si suonava, ballava, fumava oppio, giocava, ecc.: «I teatri a Parigi sono deserti, mancandovi il pubblico forestiero;

fecero eco le pagine del «Lavoratore» che, nel 1917, puntava il dito inquisitore paragonando le *pochades* alle «donnine», che «più matte e di manica larga sono, più furoreggiano», tanto da aver contaminato addirittura la serietà delle stesse stagioni di prosa al Rossetti, dirette nel 1917 ancora da D'Angeli.⁸⁷ Val la pena operare una digressione sulla *pochade*, che era una rivista *ante litteram*, attraverso cui era possibile satireggiare sul malcostume, ovviamente viennese. Il soggetto della *pièce* *La presidentessa*, di grande successo a Trieste, cui fa riferimento la critica del 1917, ad esempio, rivestiva una particolare valenza satirica, poiché metteva alla berlina la corruzione degli ambienti ministeriali e giudiziari, autori di «circolari sui buoni costumi della casta degli impiegati».⁸⁸ D'Angeli stesso interpretava la parte del ministro, ma il soggetto proposto era un'evidente accusa, sotto la velatura scenica, contro la corruzione del governo viennese. Proprio negli stessi giorni era in corso a Vienna, tra l'altro, il maxi-processo Kranz per strozzinaggio, che ebbe una tale sdegnosa risonanza tra il pubblico che il presidente dell'aula dovette limitare la presenza ai soli spettatori muniti di biglietto d'ingresso, anche in caso di funzionari (che in genere avevano diritto al libero accesso nell'aula). I tre alti funzionari citati in giudizio erano il ministro della giustizia, barone dott. Schenk, quello delle finanze, dott. De Spitmüller, e della guerra, barone De Krobatin. Il procuratore di Stato, dott. De Hôpler, dichiarò che nell'ispezione degli atti riguardanti l'inchiesta, eseguita il 3 gennaio da due ufficiali presso la Banca di Depositi, ricavò l'impressione che nel ministero della guerra ci dovesse essere qualcuno che tentava con tutti i mezzi di coprire il procedere degli organi della banca, che formava l'oggetto dell'istruttoria, fatto poi provato dal giudice istruttore dott. Herrdegen in base a una «nota» del ministero della guerra. Ma due giorni dopo il giudice istruttore comunicava che la «nota» in questione era stata ritirata dallo stesso ministero. Il ministro della giustizia tentò di provare che fosse strano il fatto che qualche ministro potesse prendere le parti del dott. Kranz.⁸⁹ Gli arrestati, tuttavia, alla fine vennero rilasciati a piede libero, anche se dietro cauzione di una spaventosa cifra: un milione di corone.⁹⁰

L'intenzione persuasiva, piuttosto che proibitiva, sottesa ai provvedimenti del rappresentante governativo trova ulteriore validazione nel fatto che neanche Lovrich era immune da accuse di

anche gli attori di cartello ne risentono, più degli altri. Sempre i più i privati, come nei retrobottega dei trattori, aprono fino a tarda notte... con una tassa d'ingresso. Molte attrici di grido aprono i loro saloni, guadagnando così in pochi giorni più che sul palcoscenico in un anno. Ci sono ora a Parigi "cantine dei tango", "sotterranei di Tersicore", "grotte di Calipso". Ma Guitry sembra abbia oltrepassato gli articoli del Codice poliziesco. La multa non gli farà chiudere l'azienda, perché è un beniamino dei teatri parigini, come sua moglie mad. Charlotte Lyses, che recita in tutte le commedie scritte dal marito. La multa non verrà pagata, l'arresto verrà commutato in ammenda [...].»

⁸⁷ «Il Lavoratore», 1 aprile 1917.

⁸⁸ Ivi, tamburino del Politeama Rossetti, lavoro della «patentata ditta pochadistica Hennequin & Weber» intitolata *La presidentessa*, farsa del gioco degli equivoci: «il lavoro non è soltanto imbastito si doppi sensi, equivoci, e...spogliamenti; c'è dentro un brio indiavolato, una satira gustosa che non ha peli sulla lingua, una bravura maledetta nel saper combinare pasticci succosi e combinati e trarli a lieto fine».

⁸⁹ «Il Lavoratore», 7 aprile 1917. *Il grande processo per strozzinaggio a Vienna*.

⁹⁰ Evidentemente questa sentenza aveva colpito fortemente l'opinione pubblica, tanto da rimbalzare anche sulle colonne della filogovernativa «La Gazzetta di Trieste», 5 aprile 1917

fiancheggiamento italiano, ma su questo le autorità non intervennero. Scriveva la Luogotenenza alla Direzione di Polizia che Lovrich, originario di Zara, aveva prestato servizio nei Reggimenti di Fanteria n. 32 e n. 22 per poi svolgere, dal 1900, la sua attività di impresario teatrale, tenendo un comportamento «finora politicamente corretto».⁹¹ Tuttavia le sue idee politiche vengono indicate «als italienisch-national» dato che in passato aveva era stato membro della filo-italiana Associazione Patria (analogamente, come già visto, a Josef Caris), una delle associazioni italiane sciolte dal 1914 al 1916.⁹² E continua:

[...] Per quanto riguarda la presente richiesta [il prolungamento della licenza] si fa notare che ha assunto la direzione del Politeama Rossetti, di cui era segretario Eugen D'Italia, con concessione del cinema e varietà dal 16 gennaio 1916. La Direzione di Polizia è venuta a sapere che il detto segretario del teatro ha dato in affitto dietro pagamento la licenza del teatro e del cinema a Olimpio Lovrich e a coloro gli stanno dietro, cioè A. Kabiglio, N. Salvari, A. Levi, Revere, Tavolato, ecc. [altri "Strohmänner", dunque,]. Per ragioni di tutela, sotto la copertura di un contratto di gestione, Eugen d'Italia ha trovato con gli "uomini di paglia" un accordo sulla cosa, così la direzione del teatro non assumeva alcun rischio e dopo l'ottenimento della licenza del varietà e del cinema, questa veniva ceduta all'impresario Lovrich dietro pagamento di una somma stabilita. Quando gli fu notificata la cosa, con Ordinanza Ministeriale del 18 settembre 1912 che vieta che una ditta cinematografica possa essere data in affitto, Eugen d'Italia ritirò immediatamente la richiesta. Amareggiato, Lovrich vuole condurre ora personalmente l'azienda teatrale e dare in tal senso le dovute spiegazioni per iscritto. Certamente si può ritenere con una certa sicurezza che il già menzionato Alexander Kabiglio, il vero proprietario, Alexander Levi commerciante di legnami, e Nikolaus Salvari ex viceconsole inglese, elementi inaffidabili per le loro idee politiche, abbiano partecipato in qualche modo all'impresa. Resta il fatto che, come Lovrich stesso conferma, [il segretario] abbia pensato di ingaggiare soggetti politicamente maldisposti come Luciano Revere come segretario, e Umberto Tavolato,⁹³ di tendenze filoitaliane, nel Comitato artistico. Infine viene fatto notare che nella città di Trieste attualmente sono attivi 18 cinematografi, di cui 5 nelle immediate vicinanze del Rossetti. In base alla situazione locale, non può venir accettata un'ulteriore concorrenza, anche perché sussiste il pericolo che i piccoli cinematografi vengano schiacciati dai nuovi più grandi.⁹⁴

La Luogotenenza, dunque, sembrava voler ridimensionare il discredito attribuito dalla polizia a Lovrich, il quale dal 19 gennaio seguente, decise di continuare personalmente la gestione del Rossetti, recidendo così i legami con i precedenti collaboratori sospetti.⁹⁵ L'11 maggio gli venne, infatti, rinnovata la licenza nonostante le sue dubbie esperienze passate, che però sono confermate dal fatto che in prossimità dell'intervento italiano nel conflitto, secondo la testimonianza della

⁹¹ L'attività impresariale di Lovrich risaliva all'anno 1900: era una figura, pertanto, istituzionale per la città: ASTs, LGT AP, b. 420, fasc. 9a cit., *Istanza di Olimpio Lovrich per il rinnovo della licenza*, documento s.d. (margine ritagliato), con prot. della Luogotenenza del 26 gennaio 1916.

⁹² Ibid. L'Associazione Patria è riportata anche nell' *Appendice*, fra le associazioni operanti nel Litorale e sciolte dal 1914 a tutto il 1916, del volume di Almerigo Apollonio, *La "belle époque"* cit., II, p. 951.

⁹³ Nel giugno 1915 vi fu un incendio della ditta Successori Pietro Tavolato, i cui articoli integri vennero venduti nonostante il locale di proprietà in Piazza Goldoni 1 avesse subito un incendio: «Il Lavoratore», 6 giugno 1915.

⁹⁴ LGT AP, b. 420, fasc. 9a, cit.

⁹⁵ Ivi, 19 gennaio 1916.

coeva Aurelia Reina Cesari, Lovrich avesse accompagnato al di là del confine il fratello di Aurelia, per raggiungere a Monfalcone il padre Giulio Gesari, noto giornalista e patriota triestino.⁹⁶

2.2 La compagnia di Carmelo D'Angeli al Rossetti.

Riabilitato, così, dai suoi trascorsi, Lovrich poté dedicarsi all'organizzazione degli spettacoli: procedette subito alla convocazione di «un attore di riconosciuto ingegno», Carmelo D'Angeli, nome d'arte di Angelo Calabrese, nato a Trieste e attore di teatro e cinema fino agli anni Cinquanta, al quale fu affidata la formazione delle giovani reclute per una compagnia stabile, mentre Lovrich raccolse gli elementi lirici, ai quali aggiunse una sezione di danza e una di varietà.⁹⁷ Il commissario imperiale, intervistato da «Il Lavoratore», ripercorre la storia della vocazione teatrale della città, debitrice di una consolidata tradizione di dilettantismo artistico. Cita il teatrino del Collegio dei Gesuiti, il Casino nobile, i palcoscenici di Villa Murat e Villa Necker, i tanti circoli e società di filodrammatici, nei quali istruttori «di grido» preparavano non solo i dilettanti, ma anche «valenti attori». Per quanto riguarda la lirica, Trieste già dal 1700 cullava il «belcanto» chiamando artisti e musicisti rinomati, di cui si conservano tracce nei «Quaderni delle spese del Comune». Per cui Kreckich Strassoldo riteneva opportuni i tempi di un nuovo teatro stabile di prosa e lirica quale atto di «verace patriottismo», proponendo al Lovrich di raccogliere gli artisti cittadini o cercandone di nuovi e completando la loro istruzione tramite l'opera di D'Angeli.⁹⁸ Dopo pochi mesi di prove la Compagnia era formata.

Ma Il Commissario Imperiale, secondo una logica di marketing di *customer satisfaction*, si propose, inoltre, di saggiare il giudizio dei triestini su tale operazione, indicando un ciclo di rappresentazioni in cui il pubblico venne invitato a partecipare, tramite commenti, ad un apposito «referendum»: i programmi erano contrassegnati da talloncini staccabili, i quali, dopo ogni numero del programma, venivano raccolti in urne fatte girare da appositi incaricati.⁹⁹ Lovrich propose che queste rappresentazioni della nuova «Compagnia triestina di prosa e lirica» venissero allestite durante la Settimana della Croce Rossa al Politeama Rossetti, con un aumento sui prezzi di ingresso e delle poltroncine di 10 centesimi.¹⁰⁰

⁹⁶Di Giulio Cesari si vedano le pagine dedicate ai *Sessant'anni di vita italiana. Memorie della Società Operaia Triestina 1869-1929*, Trieste, Editrice la Società Operaia Triestina 1929. La società era fedele alla causa italiana, secondo un ideale però di pacifica lotta di rivendicazioni sociali. Cfr. anche Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., pp. 96-97. Era la mamma della nota pittrice triestina prematuramente scomparsa Miela Reina, che ha diretto negli anni Sessanta con Enzo Cagno e Carlo de Incontrera il Centro Arte Viva Feltrinelli.

⁹⁷ «Il Lavoratore», 30 aprile 1916. *Cronaca in città. Per un teatro stabile di prosa e lirica*.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

Lavoro d'esordio della Compagnia cittadina di prosa fu la commedia *Addio giovinezza*, un testo tedesco di Max Halbe, presentato nella rielaborazione del triestino Morello Torrespini, «versione agile ed elegante di persona letterata che ha voluto rifare l'originale tedesco» :

Il traduttore tolse alcune scene sentimentali, ne illimpidì altre, cercò di dare al dramma tedesco un colorito nostrano. Restò lo scheletro drammatico, sfumò il lirismo romantico che costituisce il pregio singolare del lavoro, scritto 25 anni fa e rappresentato con grande successo sulle scene tedesche. Ricordiamo di aver visto *Giovinezza* recitata circa 10 anni fa al Filodrammatico da attori tedeschi; più che azione drammatica, *Giovinezza* è un Lied romantico in veste scenica. Un giovanotto che s'infiamma della cugina che pure s'innamora; il parroco zio che ha amato la madre del nipote, vorrebbe farne una coppia; il cappellano tenta di mandare in convento la ragazza; un cugino deficiente che per stupida e bestiale gelosia spiana il fucile contro il giovanotto e invece colpisce a morte la innamorata. L'intreccio non è né peregrino, né modernissimo, ma l'ambiente provinciale è colto con sottile poesia, le due figure dei preti sono delineate con sicura mano. Ma il pregio principale del dramma – lo ripetiamo – è il nimbo romantico che aleggia sulle scene: una dolce nostalgia, un profumo di giovinezza, una melodia dolce e discreta.¹⁰¹

La valenza 'bellica' di tale operazione drammaturgica può essere rinvenuta, con un plausibile margine di certezza, nel fatto che l'omonimo testo di Camasio e Oxilia era stato «già rappresentato con entusiastico successo sulle scene del Rossetti, un lavoro veramente artistico, tutto soffuso di delicata poesia e di sentimento giovanile».¹⁰² Infatti proprio pochi giorni prima dello scoppio della guerra la filoitaliana Società del Teatro Popolare al Rossetti aveva scritturato la Compagnia drammatica italiana Calabresi-Sabbatini-Ferrero, diretta da Oreste Calabresi, per allestire queste «scene goliardiche in tre atti di S. Camasio e N. Oxilia, nuove per Trieste».¹⁰³ Il fatto di presentare, dunque, nel 1916 la versione tedesca in un «colorito nostrano» racchiude una latente volontà sostitutiva del capocomico D'Angeli che, si badi bene, non rinunciava ai titoli preferiti dal pubblico, ma li 'adattava' al nuovo orientamento politico.

Secondo lo stesso procedimento vennero presentati moltissimi lavori della cinematografia tedesca, soprattutto nel 1917 (si veda il cap. IV). Ammette, infatti, D'Angeli che «forse il dramma, tradotto fedelmente, non piacerebbe a un pubblico italiano; fatto è che il lavoro, almeno lo crediamo, non è stato finora tradotto. La riduzione dell'egregio Torrespini fu applaudita, D'Angeli fu

¹⁰¹ Rappresentata dalla Compagnia D'Angeli anche nel febbraio 1918. Faccio riferimento all'intervista effettuata a Carmelo D'Angeli e pubblicata sul «Lavoratore», 21 febbraio 1918. *Quattro chiacchiere con Carmelo D'Angeli* (si veda il cap. V, par. 5.1).

¹⁰² «La Gazzetta di Trieste» e «Il Lavoratore», 2 maggio 1916. Trama: Mario ama Dorina, ma dopo due anni si innamora della bella mondana Elena. Dorina manda all'aria l'appuntamento dei due, scatenando l'ira di Mario che la pianta e parte. Dorina si intrattiene in una commovente scena d'addio. Erano previsti canti goliardici: «Il Lavoratore», 3 maggio 1916.

¹⁰³ CMTTs, Società del Teatro Popolare (Manifesti) 1908-1914, locandina del 22 maggio 1914 e «Il 1914 a Trieste e nel mondo» Raccolta di notizie di un anno mezzo di pace e mezzo di guerra, compilatore ed editore Corrado Ban, Trieste, 1973, prima puntata, maggio 1914.

un parroco caratteristico e convincente [...]».¹⁰⁴ Interpreti principali furono D'Angeli (Mario), Silvia Comel (Dorina), Amelia Collenz (Elena) ed Edmondo Tamburlini (Leone): nomi che ritroveremo nei successivi anni di guerra, per la loro attività di attori e capocomici di nuove compagnie teatrali triestine. La loro audacia risultava ancora più lodevole per la scelta di un soggetto così famoso, che circolava contemporaneamente in Italia anche in forma di operetta.¹⁰⁵

Dal referendum tra il pubblico, relativo alla rappresentazione del 2 maggio, su 1417 schede depositate, i voti risultarono 1304 favorevoli e 113 contrari, ma una buona parte si astenne.¹⁰⁶ In una successiva replica, invece, i consensi aumentarono a 2374, mentre si contarono 173 contrari.¹⁰⁷

Per il repertorio tedesco particolare risalto venne dato dalla critica alla «pantomima coreografica in 2 quadri» *La fata delle bambole*, con musica di I. Bayer, realizzata dal corpo di ballo rinforzato e dall'orchestra accresciuta e diretta da Emilio Curiel.¹⁰⁸ Il manifesto della serata recava il titolo tedesco *Die puppenfee*.¹⁰⁹ I prezzi erano stati ribassati: 50 centesimi per l'ingresso alla platea, gallerie e palchi: 30 e 20 per bambini e militari, 50 per le poltroncine oltre all'ingresso e 1 corona per i palchi (5 se riservati).

Anche Carmelo D'Angeli, originario di Trieste, come attore era stato molto attivo nelle compagnie teatrali del Regno; fatto che non gli venne però contestato. Giovanissimo, aveva cominciato a recitare a Firenze con Luigi Rasi e Vittorina Duse, per poi debuttare al teatro Fenice di Trieste come «generico primario», con quel *Padrone delle ferriere* che a Trieste fu sempre una delle *pièce* più richieste.¹¹⁰ Anche «La Gazzetta di Trieste» del 1917 gli dedicò un ampio spazio: prima della sua direzione artistica assunta al Rossetti era già conosciuto nell'arte drammatica italiana; ma i suoi primi passi li aveva compiuti proprio a Trieste, come racconta lo stesso attore nell'intervista pubblicata, nella compagnia di Luigi Duse, sostenendo la parte dell' «incognito» nella commedia *I due sergenti*, da cui venne tratto l'omonimo film. Con la medesima compagnia si

¹⁰⁴ «Il Lavoratore», 21 febbraio 1918. *Quattro chiacchiere con Carmelo D'Angeli* cit.

¹⁰⁵ *Addio, giovinezza!* operetta in 3 atti di Giuseppe Pietri su libretto di Sandro Camasio e Nino Oxilia, chiamati “i dioscuri” nella goliardia torinese d'inizio Novecento per la loro salda amicizia e il sodalizio letterario. Fu rappresentata per la prima volta come commedia goliardica e studentesca al Teatro Manzoni di Milano il 27 marzo 1911 dalla compagnia Talli-Melato e come operetta il 25 gennaio 1915 al Teatro Carlo Goldoni di Livorno: Luisa Longobucco, Carlo Lombardo e “Il paese dei campanelli”. *Breve storia dell'operetta*, Cosenza, Pellegrini 2013, p. 61.

¹⁰⁶ «Non era facile perché il pubblico aveva già veduto rappresentati i 3 atti da una compagnia primaria ed aveva gustato tutte le sfumature delicate e il sentimentalismo malinconico onde è pervasa la fine commedia. Ma ieri gli spettatori hanno potuto nuovamente apprezzare il lavoro grazie all'interpretazione dei nostri giovani e arditi concittadini e hanno partecipato alle vicende passionali della vita goliardica studentesca, tra gli studi, gli amori fuggenti. D'Angeli nella parte di Mario, nota passionale e patetica; Silvia Comel nella parte dell'innamorata sentimentale; Edmondo Tamburlini nella sua sobria comicità, insieme agli altri attori Geri, Franco Bruni, e le attrici Collenz, D'Arno, Ofelia Du Ban e Lydia Savelli»: «La Gazzetta di Trieste», 3 maggio 1916.

¹⁰⁷ «Il Lavoratore», 6 maggio 1916.

¹⁰⁸ Maestro concertatore e direttore d'orchestra per l'operetta Emilio Curiel, per il ballo Antonio Miazzi. Altro maestro Pino Klun. Presenti, tra le autorità, il cav. Strassoldo, il Luogotenente Fries-Skene, il Consigliere di Luogotenenza cav. Fabiani e il presidente di Polizia de Manussi-Montesole: «La Gazzetta di Trieste», 3 maggio 1916.

¹⁰⁹ CMTTs, Manifesto. Domenica 7 maggio 1916, turno C, dalle ore 3 in poi, rappresentazioni continuate.

¹¹⁰ CMTTs, Articoli di giornali. Indice. Trieste, «La bomba illustrata». Periodico settimanale critico-satirico-letterario-mondano. II (8), 17 febbraio 1918.

produsse poi a Pola e a Fiume, poi nelle altre città italiane del Litorale, con le compagnie di Ferruccio Garavaglia, Emma Gramatica, Lyda Borelli e Flavio Andò. Anche a Zagabria, nonostante la maggioranza slovena della città, recitò con Mimì Aguglia e incontrò un'entusiastica accoglienza.¹¹¹ Con la compagnia di Giacinta Pezzana lavorò anche in America. Con la guerra decise di entrare nella compagnia di Tina Di Lorenzo e si dedicò alla formazione di una compagnia di prosa: «dopo solo tre prove abbiamo messo in scena dei lavori persino in 5 atti». Tra le attrici componenti della sua formazione, a Silvia Comel riservava il giudizio più lusinghiero. Dal 1927, si affermerà a Trieste come direttore della Compagnia stabile di filodrammatici; ma proprio quegli anni di guerra furono per lui la pedana di lancio della sua carriera teatrale:¹¹²

[...] Ritornato convalescente nella città natale, fui incaricato di formare una sezione di prosa negli spettacoli variati al Politeama. Dopo aver girato l'Italia, la penisola iberica e l'America del Sud con direttori di cartello – ricordo Luigi Rasi, la Pezzana, Micol Aguglia, Flavio Andò, la Gramatica e l'indimenticabile Garavaglia – divenni di punto in bianco capocomico anch'io, direttore di una compagnia minuscola che incominciò, con atti unici con pochi personaggi, con scarse risorse sceniche. Tempi di guerra! Cercai e trovai i migliori elementi che dava la piazza: qualche buon dilettante e gli attori che movevano i primi passi al "Minimo": la Comel, la D'Arno, il Bruni, il Geri, il Verdani; l'esigua schiera fu poi rinforzata dal Tamburlini, l'unico che prima della guerra ha affrontato il palcoscenico in compagnie regolari, dalla Collenz, dalla Savelli.... Dopo qualche mese tentammo un lavoro in più atti – *Addio giovinezza!* L'esperimento riuscì oltre ogni previsione: il pubblico ci fu largo d'applausi, la stampa ricca d'incoraggiamento. La compagnia cittadina di prosa s'era formata [...].¹¹³

Dopo molti sforzi, studio e prove, nei due anni seguenti la compagnia si era affiatata. E D'Angeli lo ricorda con orgoglio, nelle righe che consegna al giornale «Il Lavoratore» del 1918, dalle quali traspare l'impegno da lui profuso nella formazione dei giovani attori, a cui chiedeva la forza interpretativa di una recitazione ben lontana dalla ampollosa declamazione dei grandi tragici del tempo (Eleonora Duse, Irma Gramatica, Virginia Reiter, Maria Melato, Dina Galli, Ermete Zacconi, Gustavo Salvini, solo per citarne alcuni), ovvero temperata dalla sobrietà: «Strafare è l'indice caratteristico dell'attore mediocre. Si può ridere o piangere sul palcoscenico, ma nel tempo stesso rimaner padroni del riso e del pianto, cioè della situazione». Ma la vera preoccupazione degli attori era la mancanza di tempo per le prove:

Lavoriamo insieme da due anni e speriamo di perfezionarci sempre più. E sì che abbiamo dovuto lottare con enormi difficoltà tecniche! L'anno scorso si dava due novità ogni settimana! Non c'era tempo da perdere; dovevamo limitarci a tre o al massimo quattro prove per mancanza di tempo, mentre le compagnie regolari almeno 7 o 8 volte un lavoro nuovo; talvolta si suda un mese filato. I lavori più irti di difficoltà li abbiamo provati al massimo sette volte: *Gli spettri* [Ibsen], *Cyrano* [Rostand], *Il*

¹¹¹ «La Gazzetta di Trieste» 1 aprile 1917: *Rubrica Artisti concittadini attuali*. *Interviste e conversazioni* cit. L'estensore si firma con la sigla C.

¹¹² Un lungo articolo firmato da Giorgio Ravasini è contenuto nella rivista settimanale illustrata «La Domenica», 22 ottobre 1916. Ringrazio il musicologo triestino Pier Paolo Sancin per avermi donato questo numero.

¹¹³ Intervista effettuata a Carmelo D'Angeli e pubblicata su «Il Lavoratore», 21 febbraio 1918. *Quattro chiacchiere con Carmelo D'Angeli* cit.

vagabondo [Richepin]. Eh sì. I versi sono pan duro per gli attori odierni. Ripeto, si lavora con cura assidua: al sabato e alla domenica stiamo talvolta in teatro dalle 10 della mattina alle 10 di sera: una prova e due recite; 12 ore filate!¹¹⁴

Scrivendo il socialista Angelo Vivante che a Trieste nel 1912 «germanismo e germanificazione poterono essere canone di governo, ripercussione di interessi economici, quindi inclinazione del cosmopolitismo dominante; tutto, insomma, fuorché movimento nazionale».¹¹⁵ Anche scorrendo il cartellone dei giorni successivi alla prima settimana inaugurale per la Croce Rossa, l'affermazione di Vivante confermerebbe la dubbia efficacia delle intenzioni politiche del Commissario, se si considera la persistenza numerica dei lavori italiani o 'italianizzati'. A tale scopo è utile citare anche la testimonianza di Silvio Benco, che interviene sulla neonata compagnia D'Angeli rovesciando la prospettiva e ipotizzando che la Compagnia stabile triestina del Rossetti abbia in realtà mantenuto per tre anni uno «spettacolo di commedia italiana» ma, per non insospettire le autorità, «si trovò modo di attribuirne la paternità al Commissario imperiale Krekich-Strassoldo». In questa intricata attribuzione di paternità della tentata riforma 'tedesca' Benco insinuerebbe, dunque, che sia stata la Compagnia D'Angeli a mantenere in vita, nonostante la censura, il repertorio drammatico italiano, confermando con ciò la sua probabile adesione alla causa italiana, sulla quale le autorità avevano glissato. E continua:

Modiste, sartine, dattilografe, ex allievi della scuola di recitazione tenuta da Italia Vitaliani a Trieste ascesero il palcoscenico in mancanza di artisti provetti: li guidava Angelo Calabrese, e a poco a poco, disciplinandoli, ne traeva esecuzioni discrete. Sui manifesti vietava la censura che figurassero i nomi degli autori italiani, talché le commedie più note erano presentate come lavori d'anonimi; neppure si dovevano leggere od ascoltare nomi di città che appartenessero all'Intesa, e per evitarlo, Parigi diventava abitualmente Berlino e il repertorio veneziano si svolgeva ad Amsterdam; e lo stesso Calabrese, se volle recitare, dovette cambiare il proprio nome [...].¹¹⁶

Gli altri lavori appositamente composti da Morello Torrespini per la Settimana per la Croce Rossa al Rossetti furono la commedia in un atto *Dopo il trionfo* e, nel luglio successivo, la lirica *Paolo e Francesca*, melologo musicato dal violinista Cesare Barison e declamata dallo stesso D'Angeli, il quale «a teatro illuminato soltanto da un raggio di luce, declamerà nelle vesti di un menestrello l'alata poesia, mentre un'orchestra di 50 professori, diretta dallo stesso compositore,

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Angelo Vivante, Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico*, con uno studio di Elio Apih, *La genesi di Irredentismo adriatico*, Trieste, Italo Svevo, 1984., pp. 134-135

¹¹⁶ Silvio Benco, *Gli ultimi anni della dominazione austriaca* cit., pp. 153-154.

accompagnerà le parole del dicitore». ¹¹⁷ Il giovane «concittadino» Morello Torrespini riprese il tema e i versi danteschi (altro *topos* letterario perseguito dai giovani studenti dei licei comunali triestini) sapendo di incontrare il «parere ma anche il pregiudizio di un pubblico intellettuale concittadino». ¹¹⁸

Nella compagnia di prosa di D'Angeli ritroviamo quel Mario Verdani, esordiente insieme a Fiorello e a Cavallini sul palcoscenico del teatro Minimo nel 1914-15, e che in questi anni si contraddistinse anche come drammaturgo. ¹¹⁹ Che tale esperimento teatrale non fosse estemporaneo lo si capisce dal nutrito cartellone anche dei mesi successivi. ¹²⁰

La sezione di operetta della compagnia D'Angeli, di cui faceva parte anche il poliedrico Verdani, rappresentò, tra gli altri lavori, *La Geisha* di Sidney Jones, ¹²¹ *Sogno di un valzer* di Oskar Strauss (insieme alla moglie Lidia Savelli) e il celebre ottetto della *Vedova allegra* (*È scabroso le donne studiar*), ¹²² mentre il repertorio cinematografico «a prezzi popolari» prevedeva il dramma d'amore *Felicità a caro prezzo*, con Henny Porten. ¹²³

Anche la sezione di varietà del teatro, durata cinque mesi, chiudeva il 30 giugno con un bilancio positivo, grazie a Lovrich che «con i pochi mezzi a disposizione allestì spettacoli decorosissimi garantendo la paga a 115 persone»: numero che, per una sola sezione, era a dir poco esorbitante. ¹²⁴ Per tenere unita la compagnia di canto e prosa, Lovrich dispose, inoltre, che durante la stagione estiva «si diano tre volte alla settimana commedie in tre atti», durante le quali veniva aperta la cupola del teatro per permettere il refrigerio in sala. ¹²⁵

Come il teatro Rossetti, anche il teatro Familiare, sotto la gestione Beltramini-Müller, prolungò la prosa, il canto e il cinema nei mesi estivi, grazie soprattutto alla nuova compagnia comico-musicale diretta dall'attore Carlo Fiorello. ¹²⁶ Dal 1° settembre Fiorello passò poi al Rossetti,

¹¹⁷ «Il melologo è una forma d'arte non tanto frequente, cioè un poema lirico accompagnato dalla musica che deve dar maggior vita alla poesia. Un esempio di melologo lo abbiamo in Ugo e la Parisina, di Domenico Tumiatì, che fu portato trionfalmente in una tournée attraverso i maggiori teatri»: «La Gazzetta di Trieste», 28 luglio 1916.

¹¹⁸ «La Gazzetta di Trieste», 1 e 3 agosto 1916. Il testo sarà pubblicato a stampa nel dopoguerra: *Paolo e Francesca*, xilografie di Alberto Zanverdiani, L. Cappelli, Rocca San Casciano 1919.

¹¹⁹ «Rossetti. La compagnia cittadina reciterà un nuovo dramma dell'attore-autore Mario Verdani, intitolato *Bizzarrie del destino* e il dramma del Bracco *Maschere*»: «Il Lavoratore», 6 giugno 1916.

¹²⁰ Cartellone di nuove commedie per novembre e dicembre: *La Svegliata* di Daudet, *I pescicani* di Nicodemi, *Moglie e marito* di Doctor, *Il rifugio* di Nicodemi, *Il Congedo* di Simoni, *Anime solitarie* di Hauptmann, *Pietra tra pietre* di Sudermann, *La piccola fonte* di Bracco, *Le vergini* di Praga: «Il Lavoratore», 7 novembre 1916.

¹²¹ Il merito di averla portata per la prima volta a Trieste, nell'estate del 1901, va alla Compagnia Reale di operette di Budapest; cfr. Ernesto G. Oppicelli, *L'operetta. Da Hervé al musical*, Genova, Sagep 1985, p.162.

¹²² «Il Lavoratore», 30 aprile 1916.

¹²³ «Il Lavoratore», 7 maggio 1916.

¹²⁴ «Il Lavoratore», 2 luglio 1916.

¹²⁵ Ivi, 3 luglio 1916.

¹²⁶ Ibid.

entrando a far parte della compagnia D'Angeli, mentre il suo amico e collega Lucio Luciani assunse la direzione della nuova compagnia di prosa al teatro Eden.¹²⁷

Gli spettacoli di beneficenza rimasero nel programma di numerose feste all'aperto di associazioni e circoli politici, che alternavano balli, canti e singoli numeri musicali.¹²⁸ Anche i ricreatori comunali, le scuole, la stampa, le corporazioni autonome e le altre sale teatrali e cinematografiche parteciparono alla medesima raccolta in favore della Croce Rossa, prorogatasi per tutto il mese di maggio.

Particolare risalto aveva ovviamente in quelle occasioni la cinematografia di propaganda, che poteva avvantaggiarsi di vistose *réclame*: in quella settimana di maggio, oltre alla già citata proiezione all'Edison del siluramento del piroscafo lloydiano *Elektra*, adibito a nave-ospedale della Croce Rossa, venne presentato il cinegiornale *In pallone sul fronte dell'Isonzo*: «uno sguardo alle posizioni avanzate (assunzioni fatte con l'i.r. consenso del Ministero della guerra)»; e la solita comica in chiusura.¹²⁹ Per l'occasione venne riaperto anche il teatro comunale Verdi, per una serata musicale: tra gli esecutori si legge il nome della figlia di Olimpio Lovrich, Alberta, violinista che evidentemente collaborava con il padre alla realizzazione di questo programma propagandistico, tre anni prima di andare in moglie a Bruno Strehler e di dare alla luce il celebre Giorgio.¹³⁰

E' opportuno ripercorrere la programmazione di altri spettacoli cittadini per quell'occasione, al fine di constatare che la produzione italiana non era stata del tutto bandita:

- al Teatro Cine Ideal si proiettò il «grande episodio della guerra messicana, dal titolo *Nell'ultimo anello*, avventure di amore e di guerra, con la celebre artista Adriana Costamagna. In chiusa il Giornale di guerra»¹³¹ e *Storia di un bacio*, della Nordisk. Al film *Il re dell'Atlantico*, capolavoro assunto in alto mare, romanzo d'amore con Mercedes Brignone, farà seguito la commedia *Dalla provincia alla capitale*: quali graditi ospiti ben 300 ragazzi in corpore della Pia Casa dei Poveri assisteranno alla prima rappresentazione.¹³²
- al cinematografo Edison *Scarabei d'oro* «grandioso dramma d'amore, terrificanti avventure e vendette nelle pittoresche Indie, splendide fotografie (esecuzione perfetta), scene reali e azzardose che ovunque riportarono successo».¹³³
- al Salone Americano *Il figlio del patronato di guerra* (sopracitato), «grande capolavoro artistico, ch'ebbe il più grande successo della cinematografia in tutti i cinematografi di

¹²⁷ «Il Lavoratore», 27 agosto 1916.

¹²⁸ Si veda ad esempio la «Grande festa primaverile» al «Circolo di Cultura fra Lavoratori»: «Il Lavoratore», 3 maggio 1916 e Stefano Crise, *La divina ispirazione. L'educazione musicale del popolo nella Trieste asburgica*, Varese, Zecchini 2006, p. 146.

¹²⁹ «La Gazzetta di Trieste», 1 maggio 1916.

¹³⁰ BCTs, Fondo antichi, Manifesti e locandine, 22 maggio 1916.

¹³¹ «Il Lavoratore», 30 aprile 1916.

¹³² «La Gazzetta di Trieste», 23 maggio 1916.

¹³³ «Il Lavoratore», 3 maggio 1916.

Vienna, come pure sollevò il più alto entusiasmo al Teatro Fenice. Il dramma verrà dato per intero senza alcun aumento di prezzo».¹³⁴

- al cine-teatro Fenice *Con Dio, per l'Imperatore e per la patria* (*Mit Gott für Kaiser und Reich*), musicato dal noto compositore viennese Carl Michael Ziehrer, un «episodio della guerra austro-russa che si svolge intorno alla trama di un tenue romanzo sentimentale». La critica triestina ne evidenziava i «vari episodi guerreschi in cui primeggiano i combattimenti dei dragoni con i cosacchi. Le scene sono svolte con fedeltà, bellissimi paesaggi». Non mancano gli episodi commoventi, come quello di un soldato russo che si era recato a portare l'ultimo saluto alla madre morta e quando l'ufficiale avversario vede tale scena, ripensa a sua madre e lascia libero il nemico.¹³⁵ Le *Paimann's Filmlisten* rivelano, in più, che tale film presentava anche la cattura di donne-spie.¹³⁶
- Teatro Novo Cine: *Amor di patria*¹³⁷, *Liana la bella avventuriera*.
- Cine Volta: *Il bomabardamento di Gorizia*¹³⁸
- Cine Excelsior: *La vita per la patria* e *Il bombardamento di Gorizia* (un'aereonave italiana abbattuta a Gorizia, presso la foce del Vipacco, lancia quattro bombe; attacco agli accampamenti italiani presso Villesse, violento combattimento aereo).¹³⁹
- La ditta M. Weiss, Corso 7-9, aveva preparato una giornata straordinaria a favore della Croce Rossa, per il 6 maggio, nel suo elegante salone: «Tè di gala con grande concerto vocale-istrumentale organizzato dal m. Gino Pressan. Con la cooperazione di distinti artisti lirici ed una grande orchestra di gentili signorine e signori».¹⁴⁰
- «Nel sontuoso Salone Eden di via Madonnina n. 6: popolare rione, gente a frotte, proiezione dell'incontro delle LL. MM. gli imperatori d'Austria-Ungheria e di Germania».¹⁴¹
- Cine Buffalo Bill: *Il fascino della scena*, con Alessandro Moissi¹⁴² e *Il figlio del patronato di guerra*;¹⁴³ *Gli orrori della deportazione in Siberia*¹⁴⁴

¹³⁴ «Il Lavoratore», 4-5 maggio 1916

¹³⁵ «Il Lavoratore», 6 maggio 1916 e sgg.

¹³⁶ ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, n. 13, 1916.

¹³⁷ «La Gazzetta di Trieste», 1 maggio 1916.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ «Il Lavoratore», 3 maggio 1916.

¹⁴⁰ Ivi, 2 maggio 1916.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Alexander Moissi, triestino di nascita e tedesco di adozione, fu uno degli attori più rappresentativi dell'età di Reinhardt: Osvaldo ne *Gli spettri* di Ibsen, Moritz Stiefel in *Risveglio di primavera*, di Wedekind, interprete più qualificato dei lavori di Hofmannsthal, Schnitzler, Pirandello, Keiser, Shaw, per citarne alcuni: Adriano Dugulin (a cura di), *Moissi*, Catalogo della mostra, Trieste 1986, Civici musei di storia ed arte, 1986. Suo padre era di Corfù; da due anni si trovava al fronte quale suddito germanico. «Il Lavoratore», 19 aprile e 8 maggio 1917

¹⁴³ «La Gazzetta di Trieste», 7 maggio 1916.

¹⁴⁴ «La Gazzetta di Trieste», 22 maggio 1916.

- Teatro Cine Familiare: *Amore al reggimento*, «commedia militare di grande attualità della Nationalfilm di Berlino». ¹⁴⁵

Nel bilancio conclusivo della settimana per la Croce Rossa furono raccolte a Trieste 83.360,20 corone, di cui 5.296,09 ricavate da trattenimenti e concerti, 6.884,14 provenienti da sovrattasse sui biglietti d'ingresso e su conti di restaurant, 5.134,81 da spettacoli teatrali, e 10.150,63 da giochi di tombola e lotterie. In Istria, nonostante lo spopolamento dell'interno e la leva in massa, il contributo fu incredibilmente più cospicuo: su un totale di 62.263,65 corone, 9547, 41 fu il ricavato dei concerti, 2552,44 dei biglietti d'ingresso e *restaurant*, e la rappresentazione teatrale *ad hoc* allestita a Pola diede un utile di 2500 corone. ¹⁴⁶

2.3 Uno Strehler dimenticato, impresario al *Theater-Kino-Variété* Fenice con Olimpio Lovrich.

Sulla tomba della famiglia del dalmata Olimpio Lovrich, al Cimitero comunale di S. Anna di Trieste, è inciso che i Lovrich erano i suoceri dei coniugi Strehler: Bruno (Andrea Vittorio), padre del noto attore e regista triestino Giorgio Strehler, sposò, infatti, alla fine della guerra la figlia di Lovrich, Alberta, come già detto virtuosa violinista e futura mamma di Giorgio, mentre il papà Olimpio suonava il corno. ¹⁴⁷ Al loro arrivo a Trieste, i Lovrich trovarono casa in via Giuliani 10, nel popolare rione di San Giacomo, nello stesso edificio in cui abitavano i futuri nonni paterni di Giorgio: Wilhelm Strehler, padre di Bruno, gestiva un deposito di carta ed oggetti di cancelleria in Piazza della Borsa 3, ¹⁴⁸ ditta, questa, che rimase attiva durante il conflitto. ¹⁴⁹ Anche i capitali finanziari di Lovrich erano dovuti, oltre al fatto di avere una moglie ricca, alla sua attività tipografica, tramite la compartecipazione societaria nella ditta di Mario Finzi e Luigi Mora di guide commerciali, con tipografia in Corso 22. ¹⁵⁰ Olimpio Lovrich, infatti, risulta anche editore della

¹⁴⁵ «La Gazzetta di Trieste», 8 maggio 1916.

¹⁴⁶ Dati riportati sul «Lavoratore», 17 luglio 1916.

¹⁴⁷ Cfr. anche *Strehler, privato, Carattere, affetti, passioni*, volume edito nell'ambito della mostra (Trieste, dicembre 2007-marzo 2008), Comune di Trieste 2007, pp. 18-19. Alberta Lovrich, giovane violinista della scuola di violino di Arturo Vram di Trieste (che tra gli allievi annovera i celebri musicisti Cesare Barison. Menotti Bemporat, ma anche Italo Svevo), si esibì al Verdi già nel 1915: «Il Lavoratore», 24 ottobre 1915. Per la scuola violinistica Vram si veda G. Radole, *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio «G. Tartini»*, Trieste, Italo Svevo 1988, p. 32.

¹⁴⁸ «Era arrivato a Trieste nel 1890, lasciando Vienna per la rappresentanza generale fabbrica registri commerciali Tipografia e stabilimento cromo.litografico I.C: König e Ebhardt, Hannover, Vienna, Londra»: in *Strehler privato* cit., p. 22.

¹⁴⁹ *Réclame* della Cartoleria Strehler, in Piazza della Borsa 2 [sic]: «Il Lavoratore», 1 gennaio 1917.

¹⁵⁰ *Strehler privato* cit., p. 23. Si noti la ricorsività delle vie in cui si trovavano le sedi lavorative di moltissimi dei personaggi citati nella presente trattazione.

Guida Generale della città di Trieste dal 1913 al 1915.¹⁵¹ Luigi Mora, inoltre, era anche musicista, membro dell'Orchestrale triestina: dunque, ancora una volta gli ambienti musicale e commerciale si intrecciavano e sovrapponevano, creando *network* societari che permisero all'arte di sopravvivere.¹⁵²

Sia Lovrich che Strehler, dunque, oltre a condividere i medesimi interessi imprenditoriali, potevano dedicarsi a quelli artistici grazie ad una propria disponibilità finanziaria, necessaria per poter pagare il personale e le imposte: Lovrich era stato anche impresario al teatro comunale Verdi dal 1902 fino al 1913, poi al Rossetti e al Fenice con Bruno Strehler (come già spiegato) negli anni di guerra, e ritornando nuovamente alla direzione del Verdi nel 1919, quando gli Strehler si trasferiranno a Milano.

Il foglio di identità di Bruno Strehler, figlio di Giovanni e Natalia Jasbitz, ci informa che era nato l'11 agosto 1896 a Trieste (morirà di tifo a soli 28 anni), di cittadinanza austriaca e con pertinenza a Vienna, abitava in Riviera di Barcola 76 ed esercitava la professione di commerciante di articoli di equipaggiamento militare in Corso 2 (a pochi metri dalla cartoleria-stamperia del padre).¹⁵³ Nel marzo era stato dispensato dal servizio militare attivo nella leva di massa,¹⁵⁴ e il 19 aprile 1916, non avendo ancora raggiunto la maggiore età dei 20 anni prevista, Strehler, tramite un proprio legale, aveva presentato istanza per l'acquisizione della «venia d'età», ottenendo però esito negativo, «non essendo provato che al minore sia stata concessa dalla competente autorità politica la licenza per l'esercizio di un negozio o di un'industria».¹⁵⁵ Sul documento veniva aggiunto a mano che «Strehler chiede d'affidarlo al tutore Deinel Hera entro giorni 14 a scanso d'invenzione», ma subito dopo scioglie l'autorità scioglie la riserva poiché, avendo presentato istanza presso la Luogotenenza per aprire l'esercizio di vendita, due giorni dopo il giovane Strehler venne dichiarato maggiorenne dal Giudizio Distrettuale, ottenendo la «licenza d'industria» e la concessione di vendita.¹⁵⁶ Dai documenti esaminati non sono chiari i motivi inizialmente ostativi della Luogotenenza; tuttavia, il 13 settembre 1916, dopo la formalizzazione della rinuncia alla propria licenza di cine-varietà da parte di Theodor Hermannstorfer a favore di Bruno Strehler, quest'ultimo, ormai pienamente maggiorenne, assunse la carica di impresario del teatro Fenice insieme ad Olimpio Lovrich, suo futuro suocero, ottenendo la licenza cinematografica del «Theater

¹⁵¹ Si vedano le rispettive *Guide generali* citt.

¹⁵² Il nome di Luigi Mora compare tra i direttori dello Statuto costitutivo della Società del 1901: ASTs, DP Società, b. 208. fasc. 46 (148).

¹⁵³ ASTs, LGT CL, b. 3638, fasc. 826, 1916.

¹⁵⁴ Ivi, 26 marzo 1915, i.r. dispensa concessa dall'i.r. comando militare di Graz.

¹⁵⁵ Ivi, I.R. Giudizio Distrettuale in affari civili, Sez. I, 1 maggio 1916.

¹⁵⁶ Ivi, 12 maggio, 15 maggio e 17 maggio 1916.

Fenice con Kinovarieté» anche per tutto il *Küstenland*.¹⁵⁷ Gli Hermannstorfer terranno la proprietà fino al 1925, quando il cine-teatro transiterà all'Anonima Pittaluga (*Tav. 4*).¹⁵⁸

3 L'ascesa di Angelo Curiel: il «Teatro popolare», esperimento o teatro di opposizione?

Dopo il 28 giugno 1914 tutti i contratti teatrali vennero annullati. Scrive Theodor Hermannstorfer, direttore del Fenice, ricordando quei giorni:

Il teatro si trova quindi nell'impossibilità di fare nuove scritture e si trova costretto a continuare gli spettacoli di cine-varietà iniziati in maggio. È possibile soltanto organizzare commedie ed atti d'opera, ma puramente quale "numero di varietà"; ma nell'aprile [*sic*] 1915 l'Italia entra in guerra e allora si chiude il teatro. Si arriva così nell'autunno. Tutti i teatri sono chiusi, qualche singolo salone cinematografico è aperto, si sente la mancanza di uno svago qualunque e si tenta quindi nell'ottobre di riaprire il teatro, quale puro esperimento, e l'esperimento riesce.¹⁵⁹

Il citato «esperimento» si riferiva alla scrittura della compagnia italiana di operette di Tommaso Mauro, al teatro Fenice. Il termine, inoltre, si connota di una particolare valenza, direi eversiva, poiché ricompare proprio nel 1916, quando l'impresario Angelo Curiel, immediatamente dopo la settimana pro Croce Rossa di maggio sopracitata, riservò questa stessa locuzione per intitolare un altro teatro, il «Teatro Popolare» di via Madonnina 6, in cui diede inizio ad una stagione di spettacoli riservata agli autori solo locali, oppure occultamente italiani. La sede era quella del cinematografo Eden, di proprietà di Vittorio Pollak (per il quale vedi oltre). Occorre richiamare a tal proposito le allarmanti parole del commissario imperiale Krekich-Strassoldo rivolte al Luogotenente, soprariportate, che riferiscono di neonati «tentativi di costruire a Trieste un nuovo teatro popolare». È evidente che il commissario avesse in mente lo spettro del precedente Teatro popolare,¹⁶⁰ chiuso nel 1914 e avamposto culturale dei patrioti filoitaliani, e facesse diretto riferimento all'iniziativa di Curiel, la quale, in tal senso, si allineava ai tanti teatri 'nazionali' delle grandi città dell'Impero (Budapest, Praga, Cracovia), dove, come a Trieste, la maggioranza non-tedesca della popolazione costituiva i propri teatri per contrastare l'influsso della cultura tedesca.¹⁶¹

¹⁵⁷ LGT AG, b. 2428, fasc. 185, *Dichiarazione* del 13 settembre 1916, allegata a una copia di *Protocollo* del 20 settembre 1916, in cui Teodoro Hermannstorfer, segnato forse dalla vicenda giudiziaria con Depaul, rinuncia alla licenza del cine-varietà in favore di Bruno Strehler.

¹⁵⁸ ASTs, Fondo Attilio Gentile, b. IV, fasc. 857, «Giornale di Trieste», mercoledì 10 febbraio 1954.

¹⁵⁹ CMTTs «Carlo Schmidl», scatolone 10, teatro e sala Fenice: Theodor Hermannstorfer, *Storia del Teatro Fenice di Trieste nei primi 50 anni di sua esistenza, 1879-1929*, dattiloscritto, con dedica autografa a Teodoro Costantini, commissario del teatro Comunale G. Verdi, p. 29

¹⁶⁰ La *Guida generale* cit., «Società del Teatro Popolare» 1914, *ad vocem*.

¹⁶¹ Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel 2008, pp. 43-44. Sulla Società del Teatro popolare si veda cap. I, par 4.

Tali impliciti tentativi di mantenere viva la cultura teatrale delle nazionalità della duplice monarchia sembrano implicitamente fungere da contrappeso proprio alle opposte spinte germanizzatrici delle autorità austriache.

Le fonti primarie e a stampa ci permettono di ripercorrere questa insolita vicenda, che chiamò in causa tutta la vita cinematografico-commerciale del quartiere di Barriera Vecchia.

Il 7 maggio si era conclusa, dunque, la settimana degli spettacoli per la Croce Rossa. Il giorno prima «La Gazzetta di Trieste» annunciava l'avvio di un «esperimento di Teatro popolare»:

Il signor Curiel ci comunica che entro la prossima settimana aprirà in via di esperimento, nel padiglione esistente in via della Madonnina 6, un Teatro Popolare, nel quale agirà una compagnia di prosa composta tutta di nuovi elementi giovani e volenterosi, tutti triestini. Il repertorio comprenderà i lavori dei più eminenti scrittori, tenendo specialmente conto dei lavori morali e istruttivi che servono ad istruire ed ingentilire gli animi. In caso di riuscita di quest'esperimento il signor Curiel ha l'intenzione di costruire sullo stesso fondo un grande teatro destinato esclusivamente alla prosa»: il futuro *Theater-Kino-Varieté* Armonia.¹⁶²

Sembra davvero che l'agente-impresario in questione avesse risorse bastanti ad intraprendere nuove attività teatrali, di conio esclusivamente locale, nonostante il precipitare degli eventi bellici: «Quale primo iniziatore del Teatro a sezioni, egli si ripromette pure di riaprire il Teatro Minimo, già esistente all'Acquedotto, nella Sala Fenice».¹⁶³ È interessante notare che Curiel stesse organizzando la medesima struttura 'a sezioni' che caratterizzava anche l'attività di Lovrich al Rossetti: si può formulare l'ipotesi che Curiel volesse offrire alla cittadinanza un' uguale offerta teatrale, combattendo 'ad armi pari' contro il progetto Lovrich-Strassoldo. In questo modo il dinamico impresario contava al suo attivo la gestione di ben tre teatri in quel maggio del 1916: il Minimo, la Sala Fenice (annessa all'omonimo teatro, vedi oltre) e la sala cinematografica di via Madonnina 6 di proprietà di Viktor Pollak (*Tavv. 1 e 2, nn. 3,5,15*):

Domenica 14 corrente seguirà l'inaugurazione del Teatro Popolare (Padiglione di via Madonnina n. 6) nel quale agirà la Drammatica Compagnia "Città di Trieste", che annovera diverse vecchie conoscenze, rappresentando la commedia in 3 atti *Le barufe in famegia*. Le rappresentazioni si inizieranno alle ore 3, 4.30, 6, 7.30 e 9 pom. precise.¹⁶⁴

Come già accennato, non si può non rimarcare la coincidenza dei due eventi temporalmente concomitanti: da un lato la 'germanizzazione' del repertorio teatrale proposta dal commissario

¹⁶² «La Gazzetta di Trieste», 6 maggio 1916.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ «La Gazzetta di Trieste», 15 maggio 1916.

imperiale al teatro Rossetti, dall'altro l'apertura del teatro di Curiel dedicato agli autori soprattutto veneziani, che avevano rappresentato il repertorio prediletto dal precedente Teatro Popolare,

Altro punto degno di considerazione riguarda il fatto che ad Angelo Curiel, i cui guadagni derivavano soprattutto dalla sua «premiata» agenzia teatrale, avesse una sorta di monopolio nel settore impresariale teatrale cittadino, tanto che veniva all'epoca definito «primo iniziatore del Teatro a sezioni», per il quale aveva scritturato una rosa di artisti che copriva tutti i generi teatrali-musicali. Il suo proposito di riaprire pure il Teatro Minimo, prima esistente in via dell'Acquedotto e ora nella Sala Fenice, annessa all'omonimo teatro ma con entrata sulla parallela via san Francesco, fa affiorare l'ipotesi che intrattenesse stretti rapporti professionali con Bruno Strehler e con Gisella delle Grazie (compositrice oggi dimenticata), rispettivamente impresari del teatro e della sala Fenice.¹⁶⁵

Scorrendo sommariamente l'elenco delle rappresentazioni proposte, perlopiù già collaudate sui palcoscenici triestini, apparse nei tamburini ed elencate di seguito, emerge che non compaiono quasi mai i nomi degli autori (ovviamente italiani), ma solo quelli degli artisti, tutti locali ed emergenti, a conferma della dichiarazione d'intenti formulata dall'impresario:

Dalla «Gazzetta di Trieste»:¹⁶⁶

Teatro Popolare:

16 maggio: La compagnia «Città di Trieste» recitò ieri a tre sezioni *L'avvocato difensor*. Emersero la Aurelia Valdirosa, Marcello Penso (primo attore drammatico) e Dino Nelli
Oggi lo spettacolo variato *Maschere*, di Bracco, *La la loti*, monologo brillante, e la notissima farsa *Per un toco de mari*

17 maggio: *Idoli infranti*, *Un calcio di ignota provenienza*

18 maggio: Teatro affollato a tutte le sezioni. Tutti gli artisti furono applauditi.

21 maggio: *Il capriccio di un padre*, commedia brillante in un atto; *Un numero fatale*, scherzo comico in 1 atto

23 maggio: *La morte civile*, forte dramma in 5 atti.

29 maggio: la farsa *Paolo e Virginia*

Dal «Lavoratore»:¹⁶⁷

3 giugno: Alle rappresentazioni di ieri assisteva numeroso pubblico e i bravi attori furono applauditi. Oggi nuovo spettacolo.

4 giugno: *Il cacciatore di leoni*, commedia in 2 atti

5 giugno: Folla a tutte le rappresentazioni. Oggi *L'avvocato luganegher*

6 giugno: *Oro e orpello*, a richiesta generale

7 giugno: *Toderò Brontolon*

8 giugno: *So tutto*, commedia in 2 atti

12 giugno: *Maritiamo la suocera*, *La classe degli asini*

13 giugno: *Un ciudo nela seradura*, *La consegna è di russare* [testi già ampiamente rappresentati al teatro Familiare dagli attori Fiorello e Luciani]

14 giugno: Da oggi rappresentazioni di canto e prosa: dramma in un atto *Povera Lea* e *La classe degli asini* Maria Ranieri e Dino Nelli nel varietà

¹⁶⁵ Ibid. Per Gisella delle Grazie rinvio al cap. V, par. 2.3.

¹⁶⁶ Si vedano i corrispondenti numeri della «Gazzetta di Trieste».

¹⁶⁷ Si vedano i corrispondenti numeri del «Il Lavoratore».

In agosto il teatro rimase sempre affollato. Durante gli spettacoli «un pubblico straordinario affollò il teatro, nonostante i prezzi aumentati, per festeggiare Gino Stradi [tenore drammatico]. Per la sua serata d'onore gli furono regalati oggetti di valore e mazzi di fiori».¹⁶⁸ In ottobre, infine, venne scritturata una nuova compagnia di prosa e continuò il programma anche di varietà.¹⁶⁹

3.1 Battere la concorrenza: Curiel e il *Theater-Kino-Variété* Armonia, un teatro 'al femminile' in Barriera Vecchia

Fa riflettere la concessione di un teatro di prosa e varietà all'interno di un cinematografo, negli anni in cui, come già argomentato più volte nel primo capitolo, quasi sempre tale autorizzazione veniva negata dalla Luogotenenza con la rituale formula che «il bisogno locale è già coperto». È quanto avvenne al *Theater-Kino-Variété* Armonia, nuova denominazione del sopracitato Teatro popolare di Angelo Curiel, che fece di questo piccolo teatro il tempio della vita artistica triestina negli anni di guerra.

Tale disparità di trattamento non poteva rimanere indifferente agli occhi degli impresari del cinema viciniori, sempre concorrenti tra loro, ma solidali nella difesa dei diritti della categoria: questo valeva soprattutto per i piccoli gestori, che non avevano altro modo per competere con i capitalisti che avevano l'appalto dei teatri maggiori (Rossetti e Fenice), se non far valere la loro maggioranza numerica nelle loro istanze alla Luogotenenza. In gennaio un gruppo che si firmava «i cinematografisti di Trieste» manifestava alla Direzione di polizia il proprio dissenso sulla disparità di trattamento usata nei loro confronti:

Quella forma di capitalisti, provvisoria al Teatro Fenice, è finita e ora i sig. Hermannstorfer continuano le rappresentazioni cinematografiche per loro conto. Ciò sta nel loro diritto e non si può far loro alcun appunto. Ciò che pare non può convenire a noi cinematografisti sì è quel nucleo di signori Kabiglio, Levi, Revere, Lovrich, Tavolato, ecc. passino ora al Politeama Rossetti e lì, con licenza del teatro, vadano a portarci una nuova e fortissima concorrenza. Se si è messo a posto il Teatro Fenice, si metta il Rossetti, e non vengano ogni giorno degli improvvisati cinematografisti a farci concorrenza con altrui licenze.

Sperando in un benevolo appoggio e protezione, con la più distinta stima e considerazione devotissimi. I cinematografisti di Trieste.¹⁷⁰

¹⁶⁸ «La Gazzetta di Trieste», 26 agosto 1916.

¹⁶⁹ Ivi, 15 ottobre 1916.

¹⁷⁰ D. Kosanović, Dejan Kosanović, *1896-1918. Trieste al cinema*, Gemoni, La Cineteca del Friuli 1995, p. 211: documento presso ASTs. LGT AP, b. 420, fasc. 9a, Trieste 8 gennaio 1916, *I cinematografisti di Trieste alla Direzione di Polizia*.

Come sopra argomentato, proprio quando il suo Teatro Popolare era in piena attività, in luglio pervenne alla Luogotenenza questo documento, recante un'articolata protesta da parte di cinque impresari cinematografici di via Barriera Vecchia, in cui premettevano che, nella concomitante fase acuta della crisi economica generale, le aziende in generale erano in grave sofferenza, costantemente morose per gli arretrati degli affitti, ma drammaticamente erose dalle riscossioni delle tasse erariali e comunali, rimaste immutate; pertanto la disparità di trattamento loro riservata dalle autorità risultava ancora più intollerabile:

[...] Di queste aziende presentemente le più colpite sono i cinematografi.

Non vi sono più films nuove onde attrarre il pubblico, l'orario serale fu amputato di due ore, la stagione estiva sfolla le sale ed il prezzo minimo e vergognoso di cent. 10 è restato come nei tempi quando non si comprendeva quanto bene si stava.

La questione gravissima per se stessa era tollerabile, ed ognuno dei colpiti sopportava con santa rassegnazione il passaggio di questo ciclone speciale, lusingandosi di giorni migliori; ma ciò che atterra tutte le nostre lusinghe, tutte le nostre speranze e tutti i nostri sforzi per mantenerci a galla, sono le spietate concorrenze e la facilità di nuove concessioni per spettacoli pubblici.¹⁷¹

L'attività del varietà, trainata da lunghi spettacoli a prezzi ridotti, felicemente condotta in particolare nei teatri Eden e Fenice, aveva già pesantemente compromesso le finanze (e la vita del personale) dei 18 esercizi cinematografici esistenti, costringendo alcuni a chiudere. Ma il colpo di grazia lo aveva dato, a loro parere, il Teatro popolare nel cinema Eden di via Madonnina, a cui era stato autorizzato il varietà «aiutando, con questa concessione, un singolo foresto e colpendo vitalmente 5 proprietari austriaci che qui sono nati e che per la città loro e per la loro patria hanno dato tutta la loro energia»:

Poco tempo fa, in pieno rione di Barriera Vecchia, dove più che in ogni altro circondario la guerra ha portato all'impoverimento, si permise un Teatro Popolare con varietà, il quale con la sua colossale attività diede il colpo di grazia a bei 6 cinematografi circostanti, riducendo questi a condizioni tali da non poter più sopperire alla metà delle spese già per se stesse ristrette oltre ogni limite ragionevole. Dei 5 proprietari [i firmatari] nessuno fiatò, nessuno domandò in simile frangente un aiuto alla Luogotenenza, per la semplice ragione che a priori ogni protesta e ogni domanda d'aiuto fu vana e venne sempre freddamente respinta, e non si avrebbe fiato nemmeno adesso che siamo prossimi al crollo, se non ci constasse da fonte autorevole che al sig Vittorio Pollak, israelita svizzero, e proprietario del cinema Eden di via Madonnina in Trieste, sia prossima la concessione di Teatro di varietà che verrà abbinata al suo Cinematografo [...].¹⁷²

¹⁷¹ ASTs LGT AG, b. 2426, fasc. 185, 14 luglio 1916. In rosso in alto: «V. Pollak, Trieste 14 luglio 1916. All'Eccelsa Luogotenenza di Trieste, ora a Volosca».

¹⁷² Ibid.

A conclusione del lungo reclamo, i cinematografisti interessati, pertanto, ai quali «dopo già tante prestazioni fatte pro beneficenza di guerra si domanda uno sforzo pro Croce Rossa, cioè una percentuale sugli incassi» chiedevano alla Luogotenenza di:

proibire al sig. Pollak la nuova concessione di varietà, atta soltanto a danneggiarci del tutto, e di sospendere in pari tempo l'esercizio di Teatro popolare e varietà di via Madonnina di proprietà del sig. Curiel, il quale fra giorni riapre il teatro Fenice con spettacoli d'opera, per cui in quanto la sua persona al sicuro dall'indigenza.¹⁷³

Firmatari: Josef Skerl per il Cinema Rèclame, Victor Premerl per il Buffalo Bill, Lodovico Mot per il Cinema Music Hall, Massimo Golleria per il Cinematografo Volta, Giuseppe Grandi per il Cinema Minerva.

Nonostante la fonte sopracitata lo indichi come «israelita svizzero», sappiamo che Vittorio Pollak, a differenza di Angelo Curiel, non apparteneva alla comunità israelitica, poiché aveva abiurato nel 1902.¹⁷⁴ I due impresari dovevano comunque avere un forte sodalizio economico, dato il loro avvicendamento nel locale Eden-Armonia. E, di fronte a questo, l'appello disperato degli impresari cinematografici rimase inascoltato poiché, apprendiamo dal tamburino del «Lavoratore» di agosto, la «Sala Teatrale Eden di via Madonnina 6, gentilmente messa a disposizione dal signor Polach [sic]» fu affidata alla gestione di Curiel, che aveva dato inizio ad un corso di rappresentazioni a favore degli orfani e vedove di guerra: fu rappresentata l'opera *Bacio mortale*¹⁷⁵ del maestro Luciano Caser, musicista patriota nell'esercito austriaco e protagonista speciale di queste rappresentazioni «popolari» di propaganda. Un elogio speciale venne riservato a Bruno Zocco «che istruì gli artisti e curò la messa in scena. Così s'inaugurò l'elegante teatro, dovuto agli artisti Stancich e Moschetto» (gli stessi, tra l'altro, che avevano costruito lo scenario dell'altro teatro di Curiel, il Minimo di via Acquedotto).¹⁷⁶ Dunque, il temibile impresario presidiava entrambi i quartieri di via Acquedotto e di Barriera Vecchia e possiamo immaginare quale potere economico avesse acquistato, anche di fronte alle autorità.

Con tutta probabilità Pollak e Curiel avevano tentato di aggirare il vincolo normativo previsto dall'art. 5 dell'*Ordinanza* sui cinematografi del 1912 («Nel decidere sulla domanda di licenza si dovrà aver riflesso agli esercizi di tale specie già esistenti, alle condizioni locali nonché agli scopi ai quali vuolsi devolvere il reddito dell'esercizio»), poiché in una comunicazione manoscritta, lo

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ ACS, Comunità israelitica di Trieste. Abiure (1935-1940), b. 3, fasc. 1, sf. 1-13,13, Pollack Vittorio, figlio di Carlo ed Elena Cohen, nato nel 1876, data della notifica dell'abiura 7 gennaio 1902.

¹⁷⁵ Che fu applaudita «grazie all'ottima esecuzione e ai pregi della musica. Si distinsero la sign. ra Savini dalla voce limpida e dai begli acuti, il tenore Eder che cantò con sentimento, il baritono Voivodich dall'accento caldo e dalla voce brunita, la vezzosa Piccini ed il Vittori»: «Il Lavoratore», 24 agosto 1916.

¹⁷⁶ «Il Lavoratore», 23, 24 e 25 agosto 1916: «Parte prima: cinematografia con programma giornalmente nuovo. Parte seconda: *Bacio mortale*, opera passionale in un atto, teatro grand guignol, musica del maestro Luciano Caser, accompagnamento di una grande orchestra. Parte terza: Concerto vocale sostenuto da valenti artisti. Sabato 26: recite straordinarie dell'opera *Edera*, del maestro Luciano Caser».

stesso Pollak ammetteva che in aprile, Ottavio Ficulín, progettista teatrale e probabile prestanome, aveva presentato una richiesta di licenza di varietà per il cinema Eden di via Madonnina ma che, se gli fosse stata accordata, avrebbe rinunciato ai suoi diritti sulla propria licenza in favore di Pollak.¹⁷⁷ Ma la Luogotenenza, per il tramite della direzione di polizia, pur ammiccando alle lamentele degli impresari di Barriera Vecchia e dichiarando infondate le richieste di Pollak, propose poi che venisse considerata la concessione all'«impresario del piccolo teatro locale di Barriera, Angelo Curiel, di una licenza per l'organizzazione di spettacoli teatrali nel locale cinematografico di Viktor Pollak in via Madonnina 6, e che la licenza per le rappresentazioni cinematografiche, rimessa da Viktor Pollak, rimanga per ulteriori disposizioni».¹⁷⁸

Al di là della ricostruzione procedimentale, sia pur lacunosa, quello che conta è che alla fine, Curiel poté esercitare la direzione del suo ex Teatro Popolare al cinema Eden in via Madonnina 6: «Ai primi del prossimo ottobre gli spettacoli che attualmente si danno al Teatro Popolare verranno dati nel salone “Eden” di via Madonnina n. 6».¹⁷⁹ Il nuovo teatro denominato «Armonia» di via Madonnina doveva essere inaugurato il 21 ottobre: «Adibito a spettacoli di prosa, d'opera e di varietà, vi agiranno artisti noti al pubblico, come la sig.ra Grisovelli, il baritono De Filippi, le sig.ne Alfredi e Giorgini».¹⁸⁰ Qualcosa, però, andò storto, poiché sette giorni dopo la stampa comunicava che il teatro avrebbe dovuto aprire i battenti la settimana precedente, ma veniva inaugurato solo il 28 ottobre.¹⁸¹ Era un ambiente di ben 800 posti, con un ampio palcoscenico, che negli anni di guerra rimanenti raccoglierà sempre applausi e consensi di pubblico, anche grazie al capocomico Carlo Fiorello. La vera novità di questo teatro (e ad ulteriore merito di Angelo Curiel) era la sua direzione tutta 'al femminile': tutte donne agli apici direttivi, sia delle sezioni di prosa, che di coreografia e dell'orchestra.¹⁸² Un agente di mestiere, quale era Curiel, esperto nella fornitura di «orchestre di dame», come pubblicizzava la stampa periodica nazionale,¹⁸³ non poteva non investire sul ruolo professionale femminile in anni di guerra. Ecco quanto offriva la serata inaugurale:

Teatro Armonia. Ieri vi fu l' inaugurazione di questo teatro nella vasta sala già occupata dal cinematografo Eden di via Madonnina. Il popolare e simpatico ambiente, trasformato in un elegante teatro, per cura dell'impresa Curiel & Comp. [forse con Pollak], può contenere quasi 800 persone,

¹⁷⁷ ASTs LGT AG, b. 2426, fasc. 185 cit., 3 agosto 1916: «Vittorio Pollak alla Luogotenenza. Con riferimento alla supplica dd. 26.4. 1916 a nome di Ottavio Ficulín, presentata a codesta carica per l'ottenimento di una licenza di varietà».

¹⁷⁸ Ivi, 12 novembre 1916, la Direzione di Polizia alla Luogotenenza (TdA). Firmato Mahkovek.

¹⁷⁹ Tra gli artisti compaiono il nuovo tenore Carlo Gittorni e il soprano drammatico Antonietta Varivodich: «Il Lavoratore», 19 settembre 1916.

¹⁸⁰ «Il Lavoratore», 21 ottobre 1916.

¹⁸¹ Annuncio su «Il Lavoratore», 27 ottobre 1916.

¹⁸² Vi compaiono i nomi delle sig.ne Alfredi e Giorgini, della Grisovelli, di Antonietta Marin e della maestra concertatrice e direttrice d'orchestra Lidia Sorgarello: «Il Lavoratore», 21 e 29 ottobre 1916.

¹⁸³ «Il Cafè-chantant», » n. 30, 1913.

possiede un vasto palcoscenico e locali annessi. Sarà adibito a spettacoli d'opera, di prosa e di varietà [...]. La compagnia cittadina di prosa, sotto l'intelligente direzione della signorina Remigia Moreni, ci diede un'ottima esecuzione del *Segreto*, di Lopez. Si distinsero la signorina Maria Rinaldi, e i signori Marteni e Voli. Il quarto atto della *Traviata* ebbe un'accurata esecuzione da parte della sig.ra Grisovelli, del Gittoni, del Filippi. Molto applaudita la romanza del "Guarany" della sign.na Antonietta Marin, soprano. Si distinse il duo Alfredi-Giorgini nel duetto del *Conte di Lussemburgo*. Valida direzione della sig.na Lidia Sorgarello [anche Sigorello] maestra concertatrice e direttrice d'orchestra e sfarzosa messa in scena.¹⁸⁴

L'Armonia era un *Theater-Kino-Varieté tout court*, poiché era pubblicizzato come «luogo di divertimento, familiare, con rappresentazioni soltanto di scelta prosa, numeri eccentrici e di varietà, nonché interi atti di operette».¹⁸⁵

L'agente Curiel fu sicuramente l'impresario che, più di tutti, portò a Trieste le novità europee, come la *Damen Orchester*, attiva anche al teatro Eden di via Acquedotto 35 (attiguo al suo teatro Minimo al n. 39), che ricalcava le *Damenkapellen* di Austria e Germania di metà Ottocento, una delle quali a Londra ottenne un tale successo da dare vita, nel 1885, alla *Ladies' Orchestra*. Quelle viennesi (ma anche austriache e tedesche) erano solite esibirsi in occasioni di intrattenimento nei parchi, negli hotel e nei ristoranti, suonando *ouvertures*, marce, danze e altri pezzi ballabili, ed erano composte da donne di levatura sociale medio-bassa, provenienti perlopiù da famiglie di musicisti.¹⁸⁶ La *Vienna Ladies' Orchestra* nel 1871 effettuava già *tournee* a New York. Così il teatro Eden si presentava al pubblico di lingua tedesca:

*Restaurant Eden. Acquedotto nr. 35. Allabendlich großes Konzert des distinguierten "Wiener Damen-Orchesters". Deutsche und Italienische Küche. Reichste Auswahl Wein und Bier erster Qualität. Die Direktion.*¹⁸⁷

3.2 Il salto di qualità: Curiel impresario al teatro Fenice

Come anticipato dalle lamentele degli impresari cinematografici di Barriera, effettivamente Angelo Curiel, nella stagione a cavallo tra il 1916 e il 1917, assunse l'impresa anche della sala Fenice annessa all'omonimo teatro. Appaltatore era uno dei fratelli Hermannstorfer, Giovanni, la

¹⁸⁴ L'inaugurazione fu rinviata al 28 ottobre 1916: «Il Lavoratore», 29 ottobre 1916. Il repertorio di quella stagione autunnale comprendeva, tra gli altri, singoli atti di opere di Verdi (*Traviata* e *Rigoletto*), di *Tosca*, di *Cavalleria rusticana*, di *Crispino e la comare*, di operette (*Eva*, *La divorziata*, *La vedova allegra*, *La gran via*), del dramma grandguignolesco *Vita d'apache*; non mancarono risorse aggiuntive per l'orchestra e scenari appositi: dai tamburini del «Lavoratore», 30 ottobre-24 dicembre 1916).

¹⁸⁵ «La scintilla», 11 agosto 1917. In questa, come in altre pubblicità, il teatro Armonia compare però al n. 5 di via Madonnina.

¹⁸⁶ Derek B. Scott, *Sounds of the metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* cit., Oxford University Press 2008, p. 22.

¹⁸⁷ «Triester Zeitung», 26 maggio 1914. Box pubblicitario.

cui competenza contabile era indiscussa in quanto cassiere della Livnostenska Banka.¹⁸⁸ Lo testimonia un *Rapporto* del Magistrato Civico, indirizzato alla Direzione di polizia, redatto dal Comando dei Vigili del Fuoco dopo un'ispezione effettuata alla Sala Fenice, situata al I piano dello stabile di via San Francesco 5 (parallela alla Corsia Stadion), su istanza di Angelo Curiel in vista dell'apertura della sala.¹⁸⁹ Rispetto al passato, le prescrizioni sulla sicurezza erano diventate molto severe, tanto da introdurre un *numerus clausus* che venne fissato al momento del collaudo.¹⁹⁰

In quella stagione lirica il Fenice si distinse per la produzione non solo di singoli atti d'opera, ma anche di opere intere: il 7 ottobre, nell'interregno del passaggio tra Teatro Popolare e teatro Armonia di via Madonnina, si allestì al teatro-varietà Fenice la *primière* di Traviata, evento raro nel 1916, in un'edizione che la critica definì «corretta e lodevolissima. La sala affollata fino all'ultimo cantuccio, l'aspettativa grandissima. E l'esito superò le più mere previsioni, applausi frenetici ed unanime soddisfazione. Maria Polla nella parte di Violetta, commovente e convincente, voce fresca, intonata e pieghevole. Il sesso... debole, del resto in schiacciante maggioranza, ammirò le sue magnifiche toilettes, mentre il sesso... forte inviò gran mazzi di fiori alla acclamata Violetta. Coro intonato e disciplinato. Orchestra rinforzata, alla mancanza di certi strumenti supplì il pianoforte, suonato dal maestro Curiel [Emilio, il figlio], al quale spetta ogni lode per aver guidato a buon porto l'esigua falange orchestrale. Decorosa messa in scena».¹⁹¹

Qui, come al teatro-cinema Eden, il programma degli spettacoli, in cui primeggiavano i singoli atti di opere soprattutto italiane,¹⁹² presentava una decisa piegatura germanizzante, invece, nella cinematografia. È ancora la stampa locale a costituire la fonte documentaria privilegiata: l'apertura della stagione ad opera di Curiel, avvenuta nel settembre 1916, prevedeva il «dramma guerresco in tre parti, prima visione assoluta per Trieste» *Eroi germanici*, con con Dorrit

¹⁸⁸ AGCTs, Mag, Civ., Sez. I, prot corr. 915/2, 10 novembre 1916

¹⁸⁹ «La Sala Fenice non corrisponde alle esigenze della Legge 12 marzo 1889, parte B, giacché nella stessa vi è costruito un palcoscenico e non vi è alcun provvedimento in linea di sicurezza contro il fuoco, per cui il sottoscritto comando propone un sopralluogo commissionale d'accordo con la Polizia e con l'Ufficio Tecnico Comunale»: AGCTs, Mag, Civ., Sez. I, prot corr. 915/I 1916: 19 ottobre 1916.

¹⁹⁰ «Il teatro dovrà servire esclusivamente la sala. Tutti gli altri locali appartenenti alla annessa abitazione non possono servire per uso del pubblico. Gli esistenti camerini di legno, tela e carta dovranno essere soppressi, così gli orinatoi e le latrine dell'abitazione. Che non hanno né aria né luce diretta. Se si vogliono fare dei camerini per gli attori, devono essere a norma di legge, perché manca la fognatura di collegamento al canale stradale. Tutti gli scenari dovranno essere spalmati con liquido apirico, l'idrante in posizione più accessibile, sul palcoscenico i lumi supplementari. Divieto di fumo. Impianto elettrico: da installatore autorizzato e certificato di collaudo. Sedie fissate al suolo, porta d'uscita in strada costantemente aperta, il "numerus clausus" verrà fissato al momento del collaudo. Firmato i.r. Heinze, per il Magistrato Civico e Ufficio Tecnico Comunale Hermannstorfer, i.r. commissario di polizia Stasny, ingegner Picciola»: ivi, *Protocollo* della Commissione sulla sicurezza nei teatri assunto il 10 novembre 1916 nella sala Fenice.

¹⁹¹ Interpreti: Lambertini nella parte di Alfredo, il baritono Arco, vecchia conoscenza delle scene liriche, fu Germont. Poi Anselmi, Alberti, Giaroldi, il Maggini, lesig.re Marchesini e Rubini: «Il Lavoratore», 9 ottobre 1916

¹⁹² Fu ben felice l'idea della Direzione di questo teatro, avendo a disposizione due artisti del valore della sig.na Polla e del tenore Bearzi, di mettere in scena quel gioiello di pagina musicale che è la seconda parte del primo atto di *Bohème* (*Che gelida manina, Mi chiamano Mimi*): «La Gazzetta di Trieste», 25 settembre 1916.

Weixler.¹⁹³ Per la sezione di prosa Curiel scritturò un riconosciuto attore del suo teatro Minimo, Edmondo Tamburlini, che diresse la sezione drammatica reclutando gli attori del Teatro Popolare (Ettore Lorenzi, Aurelia Valdirosa, ... Penso, Marcello Peruzzi, Camillo Denives, Pina Sylva); per la direzione d'orchestra poteva contare sulla collaborazione del figlio Emilio Curiel, attivo già ai teatri Fenice e Rossetti.¹⁹⁴ I singoli brani lirici erano tratti dalle opere *Tosca*, *Aida* (con l'intero corpo di ballo), *Werther*, *Manon*, *Mefistofele*, *Crispino e la Comare*, *Il barbiere*, *Cavalleria rusticana*.¹⁹⁵

Ma che fine aveva fatto il teatro Minimo di Fiume, fondato alla fine del 1914 dalla compagnia Borisi? Era una emanazione della compagnia Brizzi del Minimo di Trieste, scritturata dalla «Agenzia Teatrale Curiel». Una lettera di Angelo Curiel, conservata presso l'Archivio di Stato di Fiume, redatta a mano su carta intestata del teatro Minimo di Trieste e indirizzata alla direzione del Teatro Comunale G. Verdi di Fiume, comunicava che, nonostante tutti gli sforzi intentati per formare una compagnia, gli artisti accettavano eventuali scritture a Fiume appena per la primavera seguente, in vista della quale Curiel assicurava «un elenco di nomi tali da ottenere l'approvazione di qualsiasi pubblico difficile»: si trattava, secondo l'impresario, di artisti che stavano cantando a Trieste e che «a quanto mi venne riferito, ultimamente furono disapprovati dalla stampa fiumana». ¹⁹⁶ Il Teatro Comunale di Fiume si riforniva dall'agente Curiel per le compagnie da scritturare, ma non sempre riusciva soddisfare le richieste avanzate dal pubblico, data «l'attuale impossibilità di presentare un cartellone di primo ordine, tanto più che i prezzi da stabilirsi sarebbero inferiori a quelli delle stagioni scorse». ¹⁹⁷ Le opere previste, tutte italiane, erano *Trovatore*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Ballo in maschera*, *Lucia*, *Cavalleria*, *Pagliacci*. In margine a penna, annota Curiel, a Fiume i cantanti sarebbero stati gli stessi impegnati a Trieste, per cui suggeriva alla Direzione di Fiume di mandare un suo rappresentante a Trieste ad assistere agli spettacoli per trattare a voce; in chiosa finale comunicava che la primadonna dell'Opera Reale di Budapest, Sándor Erzsi, era disponibile per qualche serata a Fiume cantando in italiano: «ciò costituirebbe senza dubbio una speciale attrattiva della stagione»: e in tempo di guerra non era cosa da poco. ¹⁹⁸

¹⁹³ «La Gazzetta di Trieste», 14-15 settembre 1916.

¹⁹⁴ «La Gazzetta di Trieste», 4 gennaio 1917.

¹⁹⁵ «Il Lavoratore», e «La Gazzetta di Trieste», 9 ottobre 1916 e nn. sgg.

¹⁹⁶ ASRIJ, Fondo del teatro comunale: carta intestata «Direzione Teatro Minimo, Trieste, gestione agenzia teatrale Curiel», pres. 23 gennaio 1918, n. 4. datata 13 gennaio 1918.

¹⁹⁷ Ivi, Angelo Curiel, su carta intestata Direzione Teatro Minimo cit., 9 novembre 1917.

¹⁹⁸ Ibid.

4. Le restrizioni della polizia per la sicurezza nelle sale cinematografiche

Il fatto che «Il Lavoratore» del 1916 riporti nei tamburini le programmazioni di pochissimi *TheaterKino-Variété* (quasi esclusivamente Rossetti, Fenice, Eden, Ideal, Familiare, Armonia ed Edison) può essere spiegato con motivi di ordine economico, ma anche a causa della decisione delle autorità locali di procedere, nel 1916, a ispezioni nei locali cinematografici di Trieste tramite l'apposita Commissione sulla sicurezza, istituita dalla Luogotenenza e che ad essa riferiva.¹⁹⁹ Sui «Protocolli» finali dei documenti in questione vi sono moltissime sottolineature rosse, in corrispondenza delle non conformità rilevate, che in qualche caso sono dell'ordine anche di una o due per riga. Le carenze e le illegalità edilizie e costruttive erano risultate gravi in quasi tutte le sale o cabine, specie dei piccoli locali. Anche il Magistrato Civico, competente nella sicurezza contro i pericoli da incendio, rilevò mediante sopralluoghi specifici molti rischi, tanto da richiedere altri sopralluoghi da parte della Commissione. Le non conformità più frequenti riguardavano le vie di collegamento dalle cabine cinematografiche agli altri locali del teatro, abusivi erano spesso i fori praticati nelle pareti per lasciar passare il fascio di luce del proiettore. Gli impianti elettrici delle cabine erano parimenti illegali e le uscite di sicurezza insufficienti o inesistenti.²⁰⁰ Solo i teatri maggiori, Fenice ed Eden, erano in regola con Legge austriaca del 12 marzo 1889, che riguardava ovviamente i teatri e che fu estesa alle successive cabine cinematografiche, che in essi erano state costruite.²⁰¹ Come il Fenice, l'Eden aveva messo a norma perfino il sipario, ricostruito in lamiera di ferro.²⁰² Per quanto riguardava gli altri cinematografi il Comando dei vigili del fuoco lamentava molti «inconvenienti», i quali però, nel settembre del 1916, erano stati eliminati e «i proprietari dei cinematografi si attengono ora alle condizioni imposte». I fattori di rischio più gravi furono rilevati

¹⁹⁹ *Verzeichnis der in Triest bestehende Kinobetriebe*: ASTs, LTG AG, b. 2428, fasc. 170, 1916. *Revision der Kinobetriebe in Triest*.

²⁰⁰ «Nello spazio dietro la scena vennero costruiti abusivamente dei piccoli camerini per gli artisti e una piccola scaletta in legno li congiunge ai camerini ai piani superiori. L'impianto elettrico è certamente abusivo. Le finestre che danno sulla via dei Baschi sono munite di inferriate. Nella cabina cinematografica è stata praticata abusivamente nella parete un'apertura di 50 x 20 cm per il riflettore. Si propone sopralluogo commissionale»: AGCTs Mag. Civ., Sez I, prot. corr. 847/1916, 9. settembre 1916. *Comando dei vigili del fuoco: pericolo d'incendio e lavori abusivi nel Teatro Familiare via dell'Acquedotto 24*.

²⁰¹ «Il materiale scenico costituente la dote ed il legname del palcoscenico, del sottoscena e della soffitta dell'Anfiteatro Fenice provati col fuoco vennero riscontrati ininfiammabili. Presente la certificazione della luce elettrica, sipario di ferro e parafulmini. Il sipario di ferro venne sostituito con altro nuovo di lamiera ondulata, azionato da un verricello con freno automatico brevettato, a mano e sprovvisto della porta prescritta dalla Legge 12 marzo 1889, art. 52 [legge per la sicurezza nei teatri] per cui sarà da chiedere informazione alla Luogotenenza. Il locale per spogliarsi e custodire i mantelli è indecente e inadatto: il nuovo camerino si potrebbe ricavare dal verricello del precedente sipario metallico fornendolo di appendipanni e delle attrezzature necessarie secondo gli artt. 25 e 769 della Legge del 1889. Attestato di costruzione e montaggio del sipario in ferro per conto della Ditta di Angelo Vidali del 31 agosto 1916»: ivi, prot. corr. 848/1916, 8 settembre 1916. *Documenti per la riapertura dell'Anfiteatro Fenice. Il Comando dei Vigili del Fuoco al Magistrato Civico*.

²⁰² «Si ha il pregio di avanzare gli acclusi certificati, qui prodotti, in merito alle prescritte visite praticate al sipario di ferro, alle condutture del gas ed alla installazione elettrica, informando in pari tempo che il materiale scenico del teatro, sottoposto alla prova col fuoco, circa l'infiammabilità, corrispose pienamente»: ivi, prot. corr. 867/1916, 15 sett 1916. *Certificati per l'apertura del Teatro Eden. Il Comando dei Vigili del Fuoco al Magistrato Civico*.

in particolare nelle strutture di via Barriera Vecchia, in cui erano stati allestiti anche ambienti di fortuna. Dai documenti esaminati apprendiamo che durante le proiezioni non sempre c'era buio in sala per la mancanza dei «lumi suppletori» previsti dalla norma.²⁰³

Il procedimento da parte della Luogotenenza venne aperto nell'ottobre del 1916 e, nei tre mesi successivi, la commissione per la sicurezza effettuò i sopralluoghi in tutti i cinematografi cittadini. La commissione nominò a sua volta una sottocommissione, presieduta dal k.k. ingegner Hermann Heinze, firmatario dei «Protocolli» delle ispezioni concluse.²⁰⁴ Facevano parte, inoltre, della sottocommissione il comandante dei vigili del fuoco ing. Ferruccio Chaudoin e il commissario di polizia Meža, con l'incarico di riferire alla Commissione generale. In un *Rapporto* del dicembre 1916 Heinze riferiva alla Luogotenenza sullo stato di salute dei cinematografi fino a quel momento esaminati, rilevando che erano stati riscontrati in molti cinematografi gravi carenze nell'impianto elettrico, nella cabina di regia, in ordine alle uscite, alla ventilazione, all'illuminazione necessaria, alle condizioni igieniche richieste; alcuni cinema dovevano essere contrassegnati come pericolosi, chiedendo per questi una immediata disposizione sanzionatoria da parte della Direzione di Polizia e allegava una Lista (*Verzeichnis*) dei cinema esistenti, tra cui quelli già chiusi.²⁰⁵ In quasi tutti i cinematografi esaminati una parte del pubblico era costituita da bambini, anche durante le proiezioni ad essi vietate, impiegati inoltre nello sbigliettamento o nel servizio interno; e anche a Vienna la polizia lamentava il medesimo fenomeno, ritenuto responsabile dell'aumento della criminalità giovanile.²⁰⁶

Dal *Rapporto* del 14 dicembre apprendiamo che al cinema Americano, già da mesi chiuso, furono rilevate molte carenze, tanto che si vietò il rinnovo dell'apertura «per tali condizioni costruttive della sala d'aspetto e delle uscite. [...] La cabina è troppo stretta, la sala d'aspetto troppo piccola in confronto alla sala degli spettatori: è stata calcolata per 50 persone, mentre la sala degli spettatori ne contiene 155. La sala per gli spettatori ha una sola uscita, che viene utilizzata

²⁰³ Ivi, prot. corr. 852/1916, 11 settembre 1916. *Inconvenienti nei cinematografi. Comando dei vigili del fuoco*, «I lamentati inconvenienti vennero tolti ed i proprietari dei cinematografi si attengono ora alle condizioni imposte. Nelle visite praticate in questi giorni nei cinematografi vennero riscontrati diversi inconvenienti e precisamente:

1. Nel cinematografo Excelsior i lumi suppletori non sono accesi durante le rappresentazioni
2. Nel cinematografo Touring in via dell'Acquedotto 37 i lumi suppletori sono spenti e le lastre dei fanali sono state sostituite con pezzi di carta
3. Nel cinematografo di via dell'Istria n. 6 nel quale si danno pure rappr di varietà il legname del palcoscenico del sottoscena e i scenari non sono spalmati. Il locale del pubblico è in uno stato indecente, i lumi suppletori sono spenti durante le rappresentazioni
4. Nel cinematografo Royal in via Barriera Vecchia 4 non si accendono i lumi suppletori e così pure nel cinema Panorama situato al n. 33, dove le lastre dei fanali sono rotte
5. Nel cinematografo Rèclame al n 36 di Barriera Vecchia i lumi suppletori sono spenti e manca la bacinella d'acqua per raffreddare i raggi dell'apparato di proiezione.

Si propone di rimuovere gli inconvenienti e di attenersi alle prescrizioni di legge».

²⁰⁴ ASTs, LTG AG, b. 2428, fasc. 170, cit., 26 febbraio 1917.

²⁰⁵ Ivi, 12 dicembre 1916.

²⁰⁶ Come riporta Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 104.

anche come entrata per i secondi posti [...]».²⁰⁷ La Lista allegata (sopracitata) lo segnala chiuso dal 5 ottobre «perché il possessore ha rinunciato alla licenza»: Josef Caris, infatti (come oltre argomentato) nel frattempo aveva assunto l'incarico di impresario al cinematografo del teatro-varietà Eden di via Acquedotto, trasferendovi tutti i benefici della sua pluriennale esperienza.

Al Novo Cine, presso il n. civico 37, la cabina versava in condizioni ancora peggiori: «non c'è un operatore abilitato, molte uscite sono bloccate e non hanno i dispositivi di sicurezza, il sistema di ventilazione non è a norma. Nella sala d'aspetto l'illuminazione è insufficiente. Da notare che i bigliettai Josef Cepar e Bruno Butinar sono sotto i 16 anni».²⁰⁸ Medesime anomalie furono riscontrate anche al cinematografo Excelsior (al n.30), dove, in aggiunta, «si osserva che le rappresentazioni non sono adatte ai giovani, sono presenti molti bambini impiegati nel servizio e come bigliettaio un bambino di 14 anni e mezzo, Johann Pauletic». Ancora più grave risultava il soffitto della sala d'aspetto sul quale appariva «l'alabarda triestina e ornato con i colori del regno italiano, apposti dal precedente proprietario del cinema che deve essere stato un regnicolo»;²⁰⁹ Di tale esito stupisce il fatto che l'arredo di stampo irredentista-filoitaliano, collocato sul soffitto dalla precedente gestione dei regnicoli Salvatore Spina e poi Giacomo Fiocca, non sia stato mai segnalato e rimosso fino alla data della revisione. Simili irregolarità emergono anche da altri *Rapporti* della commissione, come quello riguardante il cinema Buffalo Bill (nella zona di Barriera) dove alla proiezione del film *Zwei freunde (I due amici)*, vietato dalla censura ai minori di 16 anni, erano presenti numerosi bambini, che anche qui venivano impiegati, inoltre, nel lavoro.²¹⁰

Il vero 'colpo di scena' fu rinvenuto però al Cine-Réclame (via Barriera Vecchia 6, omonimo di quello al n. 36 gestito da Luigi Capolino) di proprietà di Josef Skerl,²¹¹ dove agiva in qualità di operatore «il ben noto Guido Wölfler», che aveva il deposito di pellicole in via Settefontane: Guido ed Enrico Wölfler erano (come già visto) proprietari e gestori del cinema Galileo di via Acquedotto e ciò induce a supporre quanto ramificate fossero le relazioni tra i grandi e i piccoli locali delle due aree cittadine, rilevate nella *Tav. 1*. Anche qui, erano impiegati minorenni e, durante la proiezione del film *Der schwarze Kreis (Il club nero)*, era presente una buona parte di ragazzi tra il pubblico,

²⁰⁷ ASTs, LTG AG, b. 2420, fasc. 170 cit., 14 dicembre 1916. Anche al cinema Galileo di Ferdinand Müller, al n. 27 della stessa via, le cose non andavano meglio: «il cinema non corrisponde alle nuove prescrizioni nell'uscita della sala d'aspetto, nella disposizione delle uscite, come la loro larghezza»: ivi, 16 dicembre 1916.

²⁰⁸ Ivi, 16 dicembre 1916.

²⁰⁹ Ivi, 16 dicembre 1916.

²¹⁰ Ivi, 20 dicembre 1916.

²¹¹ «Skerk» nel documento.

nonostante il divieto della censura.²¹² Alcuni locali poi risultavano estremamente sporchi: si possono immaginare quali fossero le condizioni igieniche, tanto più in tempi di guerra.²¹³

Nelle conclusioni finali un denominatore comune penalizzava tutti i cinematografi: ovvero il fatto che il locale del proiettore era fuori norma, poiché immetteva direttamente o nella sala d'aspetto o in quella degli spettatori, con gravi conseguenze in caso di incendio, e fu ordinata, pertanto, la loro ricostruzione nel termine di quattro settimane.²¹⁴ Le conclusioni formulate dalla polizia, però, lasciano intendere quale fosse la vera priorità da rispettare, di ordine ovviamente economico, poiché alla fine vennero chiusi solo quattro cinematografi: Volta, Réclame, Argus e Minerva.

5. Dalle compagnie italiane alla 'svolta viennese' dell'operetta

La tesi di Derek Scott, ripresa da Peter Wicke, secondo cui l'operetta, capace di un notevole giro d'affari fino agli anni Venti del XX secolo, rappresentava non quello che il pubblico voleva, ma quello che il pubblico era disposto a pagare, è parzialmente accreditabile nel caso di Trieste, dove l'operetta era, in tale prospettiva un genere di consumo popolare, ma non commerciale, poiché rivestiva un significato altamente simbolico, per la duplice presenza, come già accennato, di operette viennesi e italiane.²¹⁵ La vera commercializzazione si ebbe dopo la guerra, quando declinarono le istituzioni censorie legate ai regimi militari: la commercializzazione, argomenta lo studioso di storia culturale della musica, diventò sinonimo di popolarizzazione in quanto l'operetta invase le sale da ballo, gli studi di registrazione di dischi e della radio e il mercato editoriale, entrando nei repertori popolari delle formazioni orchestrali di largo consumo, in cui ai *waltzer* si alternavano tanghi e *fox trots* (fino ai *Festival dell'operetta* che allietavano le estati triestine fino a qualche anno fa).²¹⁶

²¹² Ivi, 20 dicembre 1916. Stesse contravvenzioni anche al cinema Royal in via Barriera Vecchia 4 e al cinema Argus in via Riborgo 35: ivi, 20 e 23 dicembre 1916.

²¹³ Gli altri cinematografi revisionati tra dicembre 1916 e gennaio 1917 erano: Volta, Belvedere, Roiano, Mondial Music Hall, Minerva, Iris, Argus, Royal Cine e Teatro Cine-Palace Hotel.

²¹⁴ Per i cinematografi Volta, Eden, Excelsior, Buffalo Bill, Minerva, Americano, Iris, Belvedere, Galileo, Cine Royal, Music Hall Mondial e Argus: ivi, 26 febbraio 1916.

²¹⁵ Derek Scott, *Silver-Age Operetta: The Power of an Early 20th-Century Transcultural Entertainment Industry*. Symposium *Popular Music and Power* (Humboldt-Universität, Berlin, tributo a Peter Wicke, 23–25 June 2016), in *Academia.edu*.

²¹⁶ Ibid. Tra la sterminata bibliografia sull'operetta riporto di volumi di Waldimaro Fiorentino, *L'Operetta italiana. Storia, analisi critica, aneddoti*, Bolzano, Catinaccio 2006; Ernesto Oppicelli, *L'operetta da Hervé al musical*, Genova, Sagep 1985; Carlo Runti, *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Trieste, Lint 1985; Marina Petronio, *L'operetta a Trieste ... e altra musica d'intrattenimento*, Luglio editore, Trieste 2010.

La posizione filiale di Trieste nei confronti dell'operetta 'viennese', in omaggio agli autori preferiti come Lehár, Kálmán, Suppé, J. Strauss, Zeller, Fall e Oscar Straus (solo per citarne alcuni) non deve però far pensare ad una derivazione solo viennese, né ad un genere strutturalmente standardizzato di prosa-musica (tra le varianti vi erano i *vaudevilles*, gli *Singspiele* e le *zarzuelas*); per non parlare dei compositori di opere che si dedicarono al genere musicale leggero (si pensi solo alle ultime opere di Puccini o di Mascagni). Carlo Runti mette in guardia dall'accreditare la locuzione 'operetta viennese' come un genere tipico del *milieu* viennese, a cominciare dal fatto che Franz Lehár ed Emmerich Kálmán erano ungheresi, Fall era moravo, Nedbal boemo, Suppé dalmata.²¹⁷ A Vienna si rappresentavano operette e commedie musicali anche di altri paesi (americane, inglesi) dalle caratteristiche simili; i compositori viennesi di nascita erano pochi, come ad esempio Eysler, J. Strauss, Ziehrer, Weinberger, non a caso compositori a cui vennero commissionate le musiche che accompagnavano in questi anni i film di propaganda bellica austriaca.

Nel contesto del complesso panorama, dunque, sull'affermazione dell'operetta, è coerente il quadro, che emerge dalle fonti, di imparziale favore che il pubblico triestino riservava tanto all'operetta viennese quanto a quella italiana dei primi due decenni del secolo. La considerazione, pertanto, formulata da Marina Petronio, secondo la quale nel primo dopoguerra si fecero conoscere a Trieste gli autori italiani, va ricontestualizzata.²¹⁸

Dal 1907 la Società Suvini Zerboni di Milano aveva intrapreso una campagna a favore dell'operetta italiana per contrastare il predominio del mercato da parte delle operette straniere, soprattutto viennesi e francesi e, anzi, aveva creato una apposita compagnia, la «Città di Milano», con lo scopo mirato di «riformare» il genere secondo criteri esclusivamente artistici, e non solo commerciali, nei fini e nei mezzi: primadonna era Emma Vecla, presente anche a Trieste, al Rossetti nel 1912.²¹⁹ In Italia e in Francia era in corso, infatti, una accesa *querelle* tra sostenitori e detrattori dell'operetta viennese; a Milano e a Parigi si era formata l'«Unione teatrale franco-italiana», alla cui testa si trova il senatore parigino Gérard e la cui amministrazione era in mano all'editore Sonzogno. Nel 1916 lo scopo di quest'unione, tendenziosamente anche politico, consisteva anzitutto «nell'abbattere il predominio dell'operetta viennese così in Francia come in Italia, e di rimpiazzarla con operette italiane e francesi. Vuole inoltre avvicinare di più i due popoli

²¹⁷ Carlo Runti, *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Trieste, Lint 1985. pp. 22-23.

²¹⁸ Marina Petronio, *L'operetta a Trieste... e altra musica di intrattenimento*, Trieste, Luglio 2010, p. 28.

²¹⁹ Lo riporta Mario Nordio, fratello del compositore Cesare, nel «Piccolo» del 30 marzo 1912. La società Suvini Zerboni era stata fondata nel 1907 da Paolo Giordani dall'omonima impresa teatrale, rilevata dieci anni più tardi da Ladislao Sugar, e si era resa importante per avere portato nel 1906 in Italia l'operetta *La vedova allegra* di Franz Lehár. citato in Rossana Poletti (a cura di), *Tu che m'hai preso il cor. L'operetta da Trieste all'Europa*, Catalogo della mostra storica, Comune di Trieste 2009, p. 38.

sul campo della musica».²²⁰ Voleva essere questa, dunque, una fratellanza antitedesca e, a tale scopo, si incoraggiarono i migliori artisti delle scene francesi ad esibirsi in Italia, e viceversa: a Parigi si apriva uno specifico «teatro stabile italiano inauguratosi con le operette *La candidata* di Leoncavallo e *Addio giovinezza* di Pietri»,²²¹ mentre nel settembre del 1916 si allestirono delle rappresentazioni di gala dell'Opéra Comique a Milano e al teatro Costanzi di Roma, con le rappresentazioni di *Saffo* e di *Manon* di Massenet: «Questa visita artistica dovrebbe poi essere contraccambiata nella primavera del 1917 con la rappresentazione di opere italiane a Parigi».²²² Anche nella cinematografia l'affiliazione dell'Italia alla Francia, maggiore importatrice dei lungometraggi italiani fino alla guerra, era un fenomeno divenuto oggetto delle lagnanze della critica cinematografica, che imputava alle case italiane la scarsa organizzazione per la difesa degli interessi nazionali.²²³

Contro questa incessante concorrenza sui palcoscenici italiani tra operette di fattura italo-francese da un lato e viennese dall'altro, rinvenibile sui giornali e sui periodici dell'epoca, la critica italiana non lesinava a lanciare anatemi (anche se in traduzione italiana), tanto più in anni di acceso nazionalismo. Per comprendere la reale posizione della critica e dei compositori in Italia nei confronti dell'operetta cosiddetta 'viennese', e soprattutto dei travolgenti effetti dei *waltzer* sul pubblico, è esplicativo citare gli interventi di un autorevole periodico italiano, «Lo spettacolo», che non lasciano dubbi circa le responsabilità dei compositori i quali, nonostante l'abbondante e ricca tradizione dell'opera buffa e comica nazionale (con riferimento a Pergolesi, Paisiello, Cimarosa e Rossini, in particolare) hanno preferito attingere alle mode straniere, permettendo in tal modo alla concorrenza estera di imporsi sul mercato. Ecco quanto riporta una rubrica del 1911 intitolata *Il mercato delle operette*:

Vienna! Vienna! Il treno ha rallentato la sua corsa [...] Quel mercato dove i nostri capocomici e direttori d'orchestra hanno convegno per l'acquisto dei gioielli operettistici e guardano i successi migliori. Firmano un contratto con esclusività per l'Italia e il giorno

²²⁰ «Il Lavoratore», 12 settembre 1916. *Edizione serale*.

²²¹ *Addio, giovinezza!*, tratta dall'omonima commedia, è un'operetta in 3 atti di Giuseppe Pietri con libretto di Sandro Camasio e Nino Oxilia, chiamati i Dioscuri nella goliardia torinese d'inizio Novecento per la loro salda amicizia e il sodalizio letterario. Fu rappresentata per la prima volta al Teatro Manzoni di Milano il 27 marzo 1911 dalla compagnia Talli-Melato e il 4 aprile seguente al Carignano di Torino dalla compagnia Falconi-Di Lorenzo. Il 25 gennaio 1915 fu rappresentata per la prima volta in musica al Teatro Carlo Goldoni di Livorno e, nello stesso anno, anche al Teatro Diana di Milano ed il 4 maggio nel Teatro Costanzi di Roma diretta da Costantino Lombardo. La versione cinematografica è del 1918, che manterrà inalterato il mito della donna diabolica che, tralasciando i suoi doveri di madre o di moglie e deviando dal modello tradizionale di donna, trasgredisce le norme borghesi e inevitabilmente declina e muore: Lisetta Renzi, *Grandezza e morte della "femme fatale"*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 121-130.

²²² «Il Lavoratore», 12 settembre 1916. *Edizione serale*.

²²³ «A Parigi esiste una Camera Sindacale che è l'orgoglio dei cinematografisti francesi perché è la sintesi vivente di tutte le loro forze. A Torino esiste un Sindacato tra cinematografisti che è la sintesi... morente, della nostra forza»: ACMVe, «La rivista fono-cinematografica», X, 336, 26 ott-10 nov 1916, Napoli, quindicinale. Cfr. anche Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano, III, Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Roma-Bari, Laterza 1982, p. 137.

dopo ritornano in patria. Réclame, manifesti, andata in scena: immensa cantonata! E noi italiani? Noi fummo i maestri dell'opera buffa che superbamente allietò tutti i pubblici del mondo [...]. Ma ora non siamo nemmeno i maestri di questa anemica larva che chamasi operetta! Basterebbe distruggere due gravi torti: quello di imitare le sciatterie viennesi e l'altro, causato dai nostri musicisti, che stanchi del nostro campo lirico, credono di rifugiarsi nell'operetta. Invece con un buon libretto si potrebbe scrivere una musica spontanea, facile, elegante, di un genere leggero sentimentale. Sotto tale aspetto l'operetta italiana potrebbe reggere la concorrenza con quella straniera, smentendo l'opinione attuale per cui l'operetta italiana è una scimmiettatura, una fatica da dilettanti e da illusi.²²⁴

Non mancavano certo in Italia le competenze e le risorse per confezionare buone operette italiane, ispirate alla sentimentalità delle opere buffe della tradizione lirica comica, ma era la moda a richiedere la 'viennesità' di questo genere lirico, che iniziava dall'acquisto delle partiture a Vienna e continuava nella vendita nell'ambito di un sovrabbondante mercato editoriale interno. Ancora Derek Scott approfondisce l'argomento, mettendo in luce la dimensione transculturale dell'operetta, che commercialmente si basava sull'acquisto dei diritti: se dall'Italia, e da Trieste soprattutto, ci si riforniva prevalentemente a Vienna, era a Berlino che arrivavano managers e produttori dall'Europa e dal Nord America, per rifornirsi dei più grandi successi dell'operetta e la Friedrichstrasse era la corrispondente berlinese della Broadway americana.²²⁵ L'operetta era, insomma, un prodotto globale di una cultura musicale seriale, poiché grazie alla sua struttura drammaturgica frammentata, i pezzi chiusi (cori, duetti arie), potenzialmente autonomi, potevano essere eseguiti singolarmente e perpetuare, così, il successo dell'operetta anche con scarsità di mezzi. La saturazione del mercato operettistico era diventato pertanto un dibattuto problema sulle pagine dei quotidiani e delle riviste: proprio la *Vedova allegra* di Lehár che, tra quelle viennesi, era la più gradita in tutta Italia grazie all'interpretazione, soprattutto, della canzonettista e attrice italiana Gea della Garisenda,²²⁶ divenne uno dei soggetti più parodiati, tramutata perfino in *Vedova... triste* da Bohumil Dřerczek nel 1911.²²⁷

E' d'obbligo richiamare, proprio a tal proposito, nonostante la vicenda sia ampiamente nota, la *première* triestina della *Vedova allegra* nel 1907, diretta dallo stesso compositore, pretesto per una manifestazione irredentista, che vedeva nella vaporosa contessa Gławari una inaccettabile

²²⁴ BAR, «Lo spettacolo», giornale settimanale illustrato dei teatri, varietà, spettacoli sportivi e mondani, con annessa agenzia artistica. Quotidiano d'arte V, n. 29, 20 agosto 1911.

²²⁵ «Operetta was big business, especially up to the end of the 1920s, and Berlin, not Vienna was the centre of that business»: Derek B. Scott, *Silver-Age Operetta* cit., p. 3.

²²⁶ Insieme alle altre operette di Lehár *Il Conte di Lussemburgo* e *La divorziata*: BAR, «Lo spettacolo», V, n. 23, 11 giugno 1911.

²²⁷ *La Vedova...triste*, (Roma, teatro Nazionale), compagnia Magnani. Nuova operetta. Interpreti: la sig.ra Niklas (Nella Vandergood), il sig. Pasquini (Benno Santini), la sig.ra Razzoli (Dolly), il sig. Domenico Berardi (Nick Porter). E' la storia di una ex canzonettista (Nella), chiamata dal vedova triste perché il suo defunto marito, che la conobbe in un teatro di varietà, la nominò sua erede universale, a patto che non passasse a seconde nozze. La trama è giocata sui vari tentativi di ingannare la vedova per impossessarsi del patrimonio: «Lo spettacolo», V, n. 21, 28 maggio 1911.

parodia della regina Elena d'Italia.²²⁸ Ma al di là della licenza politica, frutto dell'interpretazione di un gruppo minoritario di animosi spettatori, l'operetta ebbe a Trieste un grande e duraturo successo, grazie alle sue trascinanti melodie. Non è privo di rilievo, inoltre, la pertinenza del soggetto di quest'operetta al coevo fenomeno del divismo femminile, teatrale e cinematografico, nel quale rientravano molte altre principesse dei dollari, dame, baronesse e contesse che, di fronte alla avanzante semplicità di umili «donne» o «fanciulle», si stavano trasformando in nuove eroine. Le nuove mogli e madri erano le vere protagoniste dell'epica cinematografica di guerra, secondo un percorso che, a maglie larghe, porta direttamente alle serie televisive degli anni Ottanta, con le quali le operette, come tutti i generi 'pop', versatili e diversificati, condividono una negoziazione costante tra produttori e largo pubblico.

Sui palcoscenici triestini dell'anteguerra avevano sfilato le migliori compagnie italiane del tempo. La compagnia italiana di operette diretta dall' «onorevole» Tommaso Mauro, ad esempio, era fra le più reclamate.²²⁹ La piazza triestina costituiva una fonte sicura di incassi: nel solo autunno del 1909, infatti, la compagnia Mauro guadagnò «nella città irredenta il triplo di tutte le altre compagnie che lo avevano preceduto. I triestini donarono al Mauro un'artistica medaglia d'oro con la scritta *Al maggior trionfo dell'operetta*».²³⁰ Incuriosisce il fatto che il capocomico in questione fosse anche «onorevole commendatore», deputato al Parlamento. La stampa dell'epoca ci informa che «durante le vacanze parlamentari, si è recato a Vienna per l'acquisto di nuove operette»: un connubio davvero originale tra politica e musica, che fece la sua fortuna anche nei difficili mesi seguenti.²³¹ Ed è grazie a questa compagnia che a Trieste venne rappresentata la prima edizione in italiano dell'operetta *Eva* di Lehár, nel 1911, al teatro Fenice, dopo soli 12 giorni di cartellone al Theater An Der Wien, che ebbe un entusiastico successo anche negli anni successivi.²³² La sua compagnia fu presente ancora al Fenice nel 1913, dal 31 ottobre al 22 dicembre (e due mesi di scrittura erano un valido motivo per le compagnie italiane di raggiungere una città così lontana), stagione tutta dedicata alle operette viennesi ma cantate in italiano: enorme successo riscosse *Il piccolo re* di Kálmán, «operetta che si allontana tanto dalla comicità volgare di certe vecchie operette, quanto dal sentimentalismo stucchevole della nuova scuola viennese. E' la storia di un re detronizzato (chiara allusione al re del Portogallo) il quale trova conforto alle

²²⁸ La storiografia dell'operetta ha già dato spazio all'esplicito richiamo del «Pontevedro» nella *Vedova* al Montenegro, da cui proveniva la regina Elena: la *première* triestina del 1907, avvenuta al Filodrammatico e interpretata da Mila Theren, fu interrotta da un gruppo di spettatori che dal loggione la fischiarono: Carlo Runti, Sull'onda del Danubio cit., pp. 70-71.. La scelta dei Balcani come ambientazione di riferimento lo si trova anche in altri lavori musicali, come la *Fantinitza* di Suppé e *Lo zingaro barone* di J. Strauss: ivi, p. 108.

²²⁹ «L'on. Comm Tommaso Mauro, deputato al Parlamento ed esperto capocomico, durante le vacanze parlamentari si è recato a Vienna per l'acquisto di nuove operette»: BNCR, «Il Teatro illustrato», A X, Milano 1-15 genn 1914, n. 1.

²³⁰ BAR, «Lo Spettacolo», IV, n. 34, 6 novembre 1910.

²³¹ Sull'on. Mauro si veda BNCR, «Il teatro illustrato», X, n. 1, 1-15 gennaio 1915.

²³² CMTTs, Programmi teatro Fenice e documenti, cassetta in legno PR TF 1: «Compagnia di operette Mauro/ *Eva*/ Vienna 24.11.1911», prima rappresentazione triestina in italiano al Fenice del 7 dicembre 1911.

amarezze dategli dai suoi sudditi tra le braccia di una bella attrice, che lo ama veramente. La musica è graziosa, fine, delicata e spesso anche originale. Ottima l'esecuzione, specie dalle signore Sanipoli e Zanoncelli, del Bertini, dello Zacchetti. Ricchi i costumi e buona l'orchestra».²³³ La compagnia Mauro venne riscritturata anche a guerra iniziata, nel novembre-dicembre 1914, ancora al teatro Fenice,²³⁴ per mettere in scena «tre novità di grido»: *Il piccolo re*, di Kálmán, *Sua altezza balla il valzer*, di Leo Ascher e *La moglie ideale* di Lehár”, tutte e tre tradotte in italiano dallo stesso direttore Theodor Hermannstorfer (secondo la sua stessa testimonianza), che era oltretutto buon amico di Lehár e di Kálmán; ²³⁵ in aggiunta, egli disponeva di un proprio stabilimento tipografico, in via Giotto 6, e poteva pubblicare, perciò, direttamente le *réclame* delle proprie rappresentazioni teatrali, con un evidente risparmio sui costi. Il teatro Fenice, infatti, che visse per 37 anni la gestione degli Hermannstorfer, poteva contare anche sulle loro traduzioni: Francesco per 15 anni, egregio traduttore di opere tedesche di successo, Antonio per 14 anni, Gianni per breve tempo, e infine Theodor, altro traduttore privilegiato di Suppé, di Strauss e di altri, che resse le sorti del teatro fino al 1916, anno del passaggio, come già detto, alla gestione «Lovrich, Strehler & Co».²³⁶

L'altra compagnia italiana di operette, praticamente 'di casa' al Rossetti, fu quella di Carlo Lombardo, l'ultima ad esibirsi prima dello scoppio del conflitto, specializzata nella rappresentazione di operette straniere poco note in Italia, ottenendo di poter rielaborare le loro musiche.²³⁷ Infatti dal 23 dicembre 1913 al 18 gennaio 1914 recitò sulle scene del Fenice con le operette *Il cavaliere della Luna* di Ziehrer e *Il birichino di Parigi* del livornese Alberto Montanari.²³⁸ Librettista oltre che capocomico, Carlo Lombardo al Rossetti aveva allestito una *Vedova allegra* (1909), di cui si ricorda un'altra storica esecuzione nel 1910 a cura della compagnia di operette «Città di Napoli», con Gea Garisenda nel ruolo della protagonista: «uno dei maggiori incassi che si ricordi». In quella stessa stagione Kálmán vi dirigeva la sua operetta

²³⁴ CMTTs, scat. 10 cit., Teatro e Sala Fenice, Compagnia italiana di opere comiche e operette Mauro, 7 novembre 1914.

²³⁵ Fu una stagione felicissima, ricorda lo stesso Hermannstorfer: CMTTs, «Carlo Schmidl», scatolone 10, teatro e sala Fenice: Theodor Hermannstorfer, *Storia del Teatro Fenice di Trieste nei primi 50 anni* cit.

²³⁶ ASTs, Fondo Attilio Gentile, b. IV, fasc. 857, «Giornale di Trieste», mercoledì 10 febbraio 1954.

²³⁷ Rossana Poletti (a cura di), *Tu che m'ha preso il cuor* cit., pp. 33-34. Carlo Lombardo scrisse, tra l'altro, il libretto dell'operetta *Sì* di Pietro Mascagni e collaborò come librettista e musicista con molti compositori, tra cui Giuseppe Pietri e Mario Costa (*Il re di Chez Maxim*), con Virgilio Ranzato (*Il paese dei campanelli* e *Cin-Ci-La*: si veda Carlo Lombardo (*ad vocem*), in Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, I, Firenze, Olschki 2014, pp. 498-501.

²³⁸ La conferma del valore di Carlo Lombardo sarebbe avvenuta nel 1915, quando *La Duchessa del Bal Tabarin* lo consacrava all'altare dell'operetta. Nel 1918 fondò la Casa Editrice Musicale Carlo Lombardo con sede a Milano, seguita poi da Berlino e Parigi. Sempre del 1918 è *Madama di Tebe*, storia di malavita nella vita notturna parigina, rappresentata il 14 settembre al Teatro Costanzi di Roma, seguita dalle premières delle operette *La regina del fonografo* e *La signorina del cinematografo*: ivi, p. 34.

Manovre d'autunno (Budapest 1908, in cui, tra l'altro, si ripete il soggetto dell'amore di una vedova) di ambientazione squisitamente ungherese; e gli ungheresi residenti a Trieste in quell'occasione tributarono al compositore una corona d'alloro con nastro tricolore.²³⁹

Della compagnia Lombardo al Rossetti nel 1913 si susseguirono quindici recite, che fecero la fortuna degli impresari, per un incasso di 40.000 corone, per una media di 2700 corone a serata. Rappresentò soprattutto operette viennesi, nella consueta traduzione italiana, come *Il conte di Lussemburgo*, *Primavera scapigliata*, l'eterna *Vedova allegra*, *La principessa dei dollari*, *Sogno di un valzer*, *La perla azzurra* e *La divorziata*; il cast era diretto da Lombardo [fratello del musicista e collaboratore Costantino] quale maestro concertatore. Mentre al Teatro Fenice agiva un'altra Compagnia di successo a Trieste, quella veneta di Ferruccio Benini.²⁴⁰

Altra stimata compagnia italiana di operette fu quella di Jole Baroni, che si esibì sempre al Rossetti nel 1913, con un soggetto totalmente nuovo, *I milioni di Miss Mabel*, di Richard Grieg (Torino, 1913) accolto favorevolmente, mentre la «nuovissima operetta» di Lehár *Finalmente soli!* ebbe pochissime repliche.²⁴¹

La preponderante presenza di compagnie italiane di operetta, di cui si sono forniti gli esempi sopra descritti, costituiva sicuramente una forte concorrenza per le omologhe formazioni artistiche austriache.²⁴² Tra queste la più gettonata a Trieste, già nell'anteguerra, era la compagnia viennese diretta da Paul Guttman che, quasi contemporaneamente a quelle italiane, furoreggiava sul palco del Fenice nell'aprile-maggio del 1914, con le «nuove operette» *Finalmente soli!* (che ebbe in seguito un enorme successo, anche nella successiva versione cinematografica), *Il piccolo re* di Kàlmàn, *Sangue polacco* di Oscar Nedbal («apprezzato direttore e concertatore dell'orchestra dei Filarmonici di Vienna»), e ancora presente al Fenice nel 1915 con le operette *Il venditore di uccelli* di Carl Zeller, *Il Pipistrello* e *Una notte a Venezia* di Johann Strauss, *Boccaccio* di Franz Suppé, *La moglie ideale* di Lehár (vera novità della stagione) e *Il pentolaio*, (*Der Rastelbinder*) operetta di Lehar e cavallo di battaglia di Guttman. Con la compagnia era arrivato anche il direttore d'orchestra di Vienna, il maestro Landesmann, per rendere integralmente 'viennese' l'esecuzione.²⁴³

Proprio con quel suo *Rastelbinder* (*Il pentolaio*) Guttman diede inizio ai suoi spettacoli anche nell'aprile del 1916, scritturato al Fenice per un mese intero insieme alle cantanti Erna

²³⁹ Rossana Poletti (a cura di), *Tu che m'ha preso il cuor* cit., p. 39 e «Il 1909 a Trieste e nel mondo». Raccolte di notizie cit., decima puntata.

²⁴⁰ «L'Arte», nn. 1-2, 16 gennaio 1913, p. 3 e «Il Lavoratore», dal 16 al 30 ottobre 1913.

²⁴¹ Rossana Poletti (a cura di), *Tu che m'ha preso il cuor* cit., p. 39.

²⁴² Si veda a tal proposito Carlotta Sorba, *The origins of entertainment industry: the operetta in the late nineteenth-century Italy*, in «Journal of modern italian studies», 3, (2006), pp. 282-302.

²⁴³ «L'Indipendente», 1-10 aprile 1914. Il maestro diresse personalmente i filarmonici di Vienna in un concerto: «Il Lavoratore», 15 ottobre 1916.

Bijaco, Steffi Sari e ai «migliori artisti viennesi».²⁴⁴ Il debutto di questo «ottimo artista del teatro An der Wien, tanto favorevolmente noto al pubblico di questo teatro» rappresentò un avvenimento cittadino, a cui la stampa fece diede grande risonanza.²⁴⁵ «Il Lavoratore» annunciava il loro brillante repertorio di operette viennesi, che riempì talmente il teatro da dover lasciar fuori molte persone.²⁴⁶ Evidentemente, per dare compimento alle richieste del Commissario imperiale, Lovrich puntò a non disattendere comunque le richieste del pubblico triestino, recuperando sì un repertorio viennese, ma di consolidato successo locale: «Teatri esauriti ieri. Quell'indivoltato di Guttmann ha l'abilità di divertire tanto che nessuno può esimersi dall'andare a sentirlo. Fu comichissimo nell'*Eva*».²⁴⁷ E alla serata di gala in suo onore gli si tributò il titolo di padrino delle più «recenti operette, perché da molti anni sotto la sua direzione furono messe in scena al Teatro An Der Wien le migliori operette di Lehár, Fall, Kálmán, ecc. Ha scelto per la sua serata *Primavera scapigliata* di Strauss, coadiuvato dalla Bijaco e dalla Sari».²⁴⁸

Avevano così avuto inizio, in quell'aprile del 1916, le stagioni di guerra delle operette viennesi: particolarmente gradita fu la soubrette, sempre del teatro An Der Wien, Mila Theren, che già dal 1903 aveva interpretato nella compagnia di Carlo Weiss operette di Edmund Eysler, Richard Heuberger, Karl Millöcker, Johann Strauss, Rudolf Raimann; fu lei ad inaugurare la prima corsa del tram di Opicina nel 1910.²⁴⁹

Un accenno va fatto anche alla società *Schillerverein*, fondata negli ambienti del Tergesto in occasione della nascita dell'autore del *Die Räuber* e luogo simbolo culturale della comunità tedesca in città, che dal 1860 era una struttura un po' separata o, come affermano Angelo Ara e Claudio Magris, quasi «coloniale» della fisionomia più intima della città. Nello Statuto si dichiarava che scopo della Società era quello di offrire ai suoi soci e alle loro famiglie un luogo di riunione per favorire «nobili rapporti sociali» e una sala di lettura che non tenesse conto «solo delle necessità commerciali, ma che offra notizie correnti sulla vita e sulle attività del mondo tedesco di oggi; ci proponiamo in modo speciale di interrompere la monotonia dei godimenti musicali locali con opportune esecuzioni corali ed orchestrali [...].²⁵⁰ poiché si affermi l'umanità tedesca che sta in

²⁴⁴ «La Gazzetta di Trieste», 22-28 aprile, 22 maggio 1916.

²⁴⁵ «Il Lavoratore», 11 maggio 1916: «Ieri serata in gala in onore di Guttmann. Egli è il creatore di tutte le più recenti operette, perché da molti anni sotto la sua direzione furono messe in scena al Teatro An Der Wien le migliori operette di Lehár, Fall, Kálmán, ecc. Ha scelto per la sua serata *Primavera scapigliata* di Strauss, coadiuvato dalla Bijaco e dalla Sari».

²⁴⁶ «Il Lavoratore», 23 aprile 1916.

²⁴⁷ «La Gazzetta di Trieste», 24 aprile 1916.

²⁴⁸ «Il Lavoratore», 11 maggio 1916.

²⁴⁹ Marina Petronio, *L'operetta a Trieste*, cit. pp. 22 sgg.

²⁵⁰ Sulla Società Schillerverein è d'obbligo il riferimento al musicologo Giuseppe Radole, uno dei più attenti testimoni del Novecento musicale triestino che, tra musica e folklore, ha lasciato, oltre a una ragguardevole collezione di pubblicazioni e composizioni sulla musica a Trieste e in Istria, frutto delle sue zelanti ricerche, anche un volume sulla storia di questo ricco mondo culturale e musicale tedesco a Trieste: Giuseppe Radole, *Lo "Schillerverein" a Trieste. Storia e personaggi*, Udine, Pizzicato 2010, pp. 39-40.

mezzo fra l'indifferentismo e lo zelotismo». Già nello statuto era chiaro, dunque, che l'intento di mantenere viva, con i concerti, l'identità nazionale tedesca in città non era assente, come non lo era quella italiana della Società Filarmonico-Drammatica nei concerti organizzati al Rossetti fino al 1914: qui, nel 1906, Arturo Toscanini diresse l'Orchestra municipale di Torino, in risposta alla presenza dell'Orchestra di Vienna.²⁵¹ Nel 1916 l'attività musicale dello *Schillerverein* si intensificò, chiamando a raccolta una schiera di cantanti viennesi, in occasione soprattutto delle giornate di beneficenza, come Hella Marz, «artista già acclamata due anni fa», la cantante tedesca Mizzi Loris e il baritono Emilio Suschnigg, presenti anche al Rossetti, quasi a dimostrare una rivincita sullo spazio teatrale principe delle manifestazioni irredentiste fino al 1914.²⁵²

6. La 'germanizzazione' del repertorio cinematografico

Il 1916 fu un anno di svolta nella produzione cinematografica triestina, che non solo assorbì massicciamente il mercato tedesco, ma dimostrò anche di apprezzarlo. E su tale aspetto va fatta una doverosa considerazione, che mi porta a concludere la necessità di limitare il corollario storiografico di una esorbitante invasione generalizzata di arte performativa italiana come risposta alle esigenze linguistico-identitarie della città e del Litorale alla dominazione austriaca; per la cinematografia, una delle finestre artistiche a cui si affacciava la *Kultur*, non fu così. Costituisce il presupposto teorico la storica contrapposizione tra la *Kultur* tedesca e la *Zivilisation* occidentale: non dimentichiamo che la famosa dichiarazione *Aufruf an die Kulturwelt*, del 4 ottobre 1914, aveva avuto origine in ambienti ufficiali (suggerita da un funzionario dell'agenzia di stampa del ministero della marina) e venne firmata da 93 importanti rappresentanti della scienza, della letteratura e delle arti tedesche, per negare con forza le accuse mosse alla Germania sulle atrocità commesse nel neutrale Belgio.²⁵³ Anche a Trieste la *Gemeinschaft des Volkes* era sottoposta alla vigilanza dell'autorità dominante; la propaganda germanica, inoltre, aveva come principale obiettivo tramettere il mito della 'grande vittoria', anche alla sua alleata *k.u.k.Österreich-Ungarn*, con forti conseguenze tra il 1916 e il 1917, come vedremo, sui mercati di *import-export* cinematografici tra i due imperi.²⁵⁴

²⁵¹ Ivi, p. 206. Per quanto riguarda i residenti italiani e tedeschi a Trieste, secondo il censimento del dicembre del 1910 i tedeschi austriaci (laddove il lemma tedeschi configurava al tempo anche gli austriaci) residenti nelle province erano così distribuiti: 11.856 a Trieste, 4.486 a Gorizia (soprattutto pensionati), 12.735 in Istria (dove Pola era il porto, l'arsenale, la piazzaforte e la sede dei comandi della marina da guerra austro-ungarica: Censimento 1910...

²⁵² «Il Lavoratore», 30 gennaio e 6 febbraio 1916.

²⁵³ Wolfgang J. Mommsen, Intellettuali, scrittori, artisti e la Prima guerra mondiale, in Vincenzo Calì, Gustavo Corni, Giuseppe Ferrandi (a cura di), *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino 2000, pp. 41-58: 50-51.

²⁵⁴ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin, Avinus-Verlag 2004, p. 94.

Il cinema muto tedesco nel 1913 aveva introdotto l'*Autorenfilm* (Eclair, Französische Film- und Kinematographengesellschaft m.b.H. Wien), che non significava solo teatro filmato, ma potenziamento delle qualità specifiche del cinema, rendendolo disponibile nel dopoguerra all'incontro con le avanguardie e, in particolare, con l'Espressionismo.²⁵⁵ Il suo apice produttivo coincise con il 1916, grazie all'allentamento della censura militare. L'anno coincide con la iato temporale nella politica interna formulata da Maureen Healy: prima c'era stata la fase dell'imperatore Francesco Giuseppe e del ministero dittatoriale conte Stürgkh, caratterizzata da un aggressivo intervento militare nella vita civile; con la morte di entrambi iniziava una seconda fase del governo militare austriaco, descritta da Mark Cornwall come "laxer politically but grimmer economically".²⁵⁶ L'ammorbidimento politico si tradusse nella decisione dell'imperatore Carlo I di riconvocare il parlamento austriaco nella primavera del 1917; venne promulgata anche l'amnistia per molti prigionieri politici (puniti per reati minori), allentando pure la morsa su stampa e censura. L'impressione dell'assassinio del primo ministro Stürgkh, per mano del socialista Friedrich Adler, accusato di oltranzismo nella prosecuzione della guerra, provocò una forte impressione presso i governi centrali, che temevano un effetto destabilizzante, tanto che al Fenice comparve pochi giorni dopo il delitto un documentario che riproduceva i suoi funerali di Stato.²⁵⁷

Come argomenta Thomas Elsaesser, troppo a lungo è durata l'idea che in Germania, prima della fondazione della BUFA (Bild und Film Amt, alle dirette dipendenze del Ministero della guerra)²⁵⁸ nel 1917, o prima del *Gabinetto del dott. Calligari*, non siano stati prodotti film di un certo interesse, ad eccezione di quelli interpretati da Asta Nielsen o di capolavori come *Lo studente di Praga* (Stellan Rye, 1913).²⁵⁹ L'ottica prevalente era quella di una cinematografia che conteneva i prodromi del tipico cinema post-weimeriano, connotati dalle categorie estetiche dell'irrazionalità, dell'espressionismo, della fantascienza, presente, ad esempio, nei classici film del primo cinema tedesco *Der Golem* (Paul Wegener 1914, Henryk Galeen 1915) e *Homunculus* (Otto

²⁵⁵ In accordo con intellettuali come Hauptmann, Schnitzler, Hofmannsthal, Reinhardt, l'*Autorenfilm* fu la versione tedesca del *Film d'Art*, già presente in Francia e diffuso in Italia; Max Reinhardt fu uno dei protagonisti di quell'esperienza (si ricordano i film *Die Insel der Seligen*, *Eine venetianische Nacht* e *Das Mirakel*) e Arthur Schnitzler, oltre ad aver elaborato diverse sceneggiature, era assiduo frequentatore delle sale cinematografiche viennesi: Leonardo Quaresima (a cura di), *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, catalogo della rassegna cinematografica *Gli intellettuali austriaci e il cinema 1910-1930*, Reggio Emilia 1984, Firenze, La Casa Usher 1984, pp. 15-23.

²⁵⁶ La «war dictatorship» di Joseph Redlich: riportato in Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., pp. 24-25.

²⁵⁷ «Il Lavoratore», 28 ottobre 1916.

²⁵⁸ Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco, 1895-1919*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, III, L'Europa, Le cinematografie nazionali*, tomo I, Torino, Einaudi 2000, pp. 65-83 e Vittorio Martinelli, *Dal dott. Calligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemoni, La Cineteca del Friuli 2001, p. 6.

²⁵⁹ *Lo studente di Praga* fu ammirato al Rossetti insieme alla pellicola di propaganda *La nostra forze armata per mare*: «La Gazzetta di Trieste», 18 maggio 1916.

Rippert, 1916), entrambi rappresentati a Trieste;²⁶⁰ quest'ultimo, film a episodi e in sei parti, sembra presagire molti dei temi dei film di fantascienza e fantastici, di mostri artificiali prodotti in laboratorio e tormentati dalla paura, affluiti negli anni Venti, insieme ai vari *Übermenschen* assetati di potere.²⁶¹

Negli anni Dieci divi come Ernst Reicher e Harry Piel e registi come Franz Hofer e Max Mack erano famosi a livello internazionale, soprattutto nei generi comico e poliziesco, in stretta relazione con le canzoni popolari e il teatro di varietà.²⁶² Furono i pionieri dell'esplosione cinematografica iniziata nel 1914, quando le importazioni di film italiani, francesi e statunitensi diminuirono, perché le case tedesche presero iniziative per boicottare i film stranieri, costituendo cartelli destinati a proteggere la produzione nazionale.²⁶³ E Trieste divenne una succursale di questo nuovo canale artistico. Per approfondire il fenomeno della 'tentata' germanizzazione a Trieste nelle proposte cinematografiche, rilevabile dalla programmazione soprattutto dei due maggiori teatri di cine-varietà, ovvero Fenice ed Eden, è opportuno fare un passo indietro e capire il *background* culturale che il Commissario avrebbe voluto forzare, del cui radicamento nella tradizione locale, egli stesso, forse, non era nemmeno consapevole. Un articolo a stampa del 1954 rievoca i trascorsi teatrali della città e, per quanto riguarda i 50 anni di attività del teatro Fenice, classifica Giuseppe Verdi come compositore preferito, con 180 rappresentazioni, mentre per l'operetta il più amato era Franz von Suppé.²⁶⁴ Per la prosa il commediografo più rappresentato fu Giacinto Gallina, con la sua *Mia fia* e, fra gli attori, il più fedele alla città fu Ferruccio Benini, che in 34 anni tornò al Fenice 31 volte con 941 rappresentazioni. Per 6 volte vi recitò Ermete Zacconi per 203 rappresentazioni, Gustavo Salvini sostenne sei stagioni con 158 rappresentazioni e il trasformista Fregoli vi allestì 64 serate; infine «l'operetta prendeva sempre più piede sconfiggendo spettacoli come il circo e il vaudeville [...]».²⁶⁵ La medesima fonte cita l'operettista Kálmán come protagonista di un vero episodio patriottico antiaustriaco: nel 1909 vennero eseguiti al Fenice due suoi lavori, diretti personalmente dall'autore. Per onorarlo intervenne alla première la colonia ungherese, con l'intenzione di donare all'autore una corona d'alloro con i colori ungheresi. Ma il funzionario di

²⁶⁰ «*Golem*, la statua animata, grandioso capolavoro, grandi successo nelle grandi città, in 5 atti tolto da una leggenda ebraica, dalle 4 alle 10 pom.»: «Il Lavoratore», 7 maggio 1916 al Teatro Cine Palace Hotel, proprio durante la Settimana per la Croce Rossa. Per la serie di *Homunculus* si veda «Il Lavoratore», 11 febbraio 1917. Paul Wegener era giunto alla fama come attore del Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino. La saga di una statua d'argilla chiamata alla vita nel ghetto di Praga costituì il secondo grande successo cinematografico di Wegener dopo *Der Student von Prag*, uscito nel 1913. *Der Golem* è stato proiettato alle Giornate del cinema muto di Pordenone, edizione 1917, nella versione di Galeen *Der Golem, wie er in die Welt kam* del 1915.

²⁶¹ Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco*, cit. p. 63.

²⁶² Ivi, pp. 61-62.

²⁶³ Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. III Arte, divismo e mercato* cit., p. 137.

²⁶⁴ Durante uno dei suoi soggiorni alla Società degli Americani, il compositore dalmata Suppé, ospite di una trattoria di Cittavecchia, compose il famoso Inno della Società degli Americani *Salve Colombo, che il Nuovo Mondo festi palese*: ASTTs, Fondo Attilio Gentile, b. IV, fasc. 857, « «Il Giornale di Trieste», mercoledì 10 febbraio 1954.

²⁶⁵ Ibid.

polizia di turno pose il veto scambiando i colori ungheresi per quelli italiani. Quando poi sul proscenio il primo attore consegnò a Kálmán la corona, in teatro scoppiò il delirio e il poliziotto «diede di matto». ²⁶⁶

Anche la pratica di tradurre i titoli tedeschi dei film, che arrivavano dalla catena di produzione/distribuzione ‘ufficiale’, era stata presa di mira dalla censura, visto che nel 1916 i titoli arrivavano in italiano direttamente da Vienna: «Teatro Fenice. Causa un ritardo postale nella spedizione dei titoli in italiano da Vienna, si dovette rimandare ieri la proiezione del film *Luna di miele di Teddy* e si rappresentò lo splendido dramma *Il diamante nero*». ²⁶⁷

La lettura delle critiche e dei titoli dei film proiettati a Trieste permette una interpretazione semantica se inserita in un ampio tessuto commerciale, nelle pratiche distributive e nelle strategie politiche del governo centrale viennese, dipendenti dal 1916 dalla grande produzione germanica, nelle quali ogni forma mediatica era stata militarizzata. Già nell’agosto del 1914 la variegata e sovrabbondante offerta di film sul mercato tedesco aveva subito un forte rallentamento, un po’ per i decreti di censura, un po’ per la rinuncia da parte di stati divenuti ‘nemici’, senza contare la perdita di posti di lavoro e la mobilitazione anche per gli operatori dell’industria cinematografica (attori, produttori, registi, musicisti, impresari). Cresceva, inversamente, la richiesta di film da parte del pubblico, che voleva trascorrere quei tristi giorni nelle sale di proiezione. ²⁶⁸

Il 1916 fu l’anno di intensificazione del consumo di film, non solo a Trieste. Nelle grandi città del Reich, durante i primi sei mesi di guerra, il numero dei locali che chiudevano era il triplo di quelli che aprivano la loro attività: complessivamente avevano cessato l’esercizio 600-700 cinematografi; ma l’anno 1917, come registrano le statistiche riportate da Wolfgang Mühl-Benninghaus, segnava una netta ripresa sia del mercato che dei frequentatori. ²⁶⁹ In alcune regioni, come in Slesia e nella Prussia orientale, pur di soddisfare la richiesta di film, i proprietari di cinema acquistavano direttamente le pellicole a Berlino, dati i pochi distributori locali esistenti, con un aumento di costi per i trasporti e con notevoli ritardi di consegna. La preclusione verso i film prodotti nei paesi dell’Intesa provocò l’aumento della richiesta di prodotti tedeschi e, di conseguenza, nuove case di produzione interne, pur rimanendo il mercato, fino alla fine del 1915, ancora debitore delle case estere dislocate in Germania. Il numero totale delle imprese straniere sul suolo tedesco, che contava 69 unità nel 1915, si ridusse drasticamente a 19 nel 1916, mentre quelle tedesche passò da 56 a 57 nel 1916, e a 101 nel 1917: tale fenomeno si verificò specialmente nella

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ «Il Lavoratore», 15 gennaio 1916.

²⁶⁸ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung* cit., pp. 99-100.

²⁶⁹ Infatti, fino alla fine del 1915, a causa delle restrizioni e delle tasse, i possessori di cinema non volevano rischiare e investire: ivi, pp. 100-101.

Friedrichstrasse berlinese (corrispondente alla via Acquedotto triestina), dove in quattro anni di guerra sorsero 24 nuove imprese dell'intrattenimento, per un totale di 108 unità.²⁷⁰

La svolta avvenne, dunque, nel 1916-17, quando cadde ogni separazione tra sfera militare e sfera civile e ogni sforzo doveva essere attivato per contribuire alla vittoria, anche nella vita privata dei cittadini: pertanto, nell'ambito degli «*Hindenburg-Programms*», furono impiegati diversi *media* per aumentare l'ideologizzazione della guerra. Contestualmente alle crescenti privazioni, cresceva anche il desiderio di intrattenimento di ampi strati della popolazione: la «*Kultur der Zerstreuung*» attraverso il cinematografo poteva raggiungere tutte le province, anche le più piccole.²⁷¹ Non era estraneo il contesto bellico alle trasformazioni della politica cinematografica centrale: il fallimento di Verdun e della spedizione punitiva, l'attacco inglese alla Somme, l'offensiva Bussilow, l'entrata della Romania avevano causato una seria crisi militare negli Imperi Centrali, nell'estate del 1916, che portarono alla sostituzione di Erich von Falkenhayns con i generali Ludendorff e il suo sottoposto Hindenburg. Si diede inizio così ad una nuova 'economia di guerra', con la creazione del *Reichskommissariats für Übergangswirtschaft* e, nel 1917, del *Reichswirtschaftsministerium*, competente anche nella cinematografia. Il cinema, come anche le banche e l'industria pesante, rientrava negli interessi militari, da un lato come reazione alla stanchezza interna, dall'altro per creare i presupposti di una configurazione politica postbellica, in vista di un immediato armistizio e una regolazione dei diritti del commercio internazionale, al fine di risolvere i danni provocati dalla guerra ai propri prodotti: e, a tal scopo, la limitazione della importazione della cinematografia era un mezzo.²⁷² In Germania, inoltre, come in Austria-Ungheria, esisteva una struttura censoria regionale, che costituiva un'ulteriore restrizione.

Tutto quanto menzionato comportò un cambiamento nel paradigma nella produzione cinematografica germanica, sia nei temi che negli spazi, che fece della Germania, nonostante la censura e le limitazioni di esportazione, il paese leader in Europa, in particolare nel 1917. Nel dopoguerra subirà, invece, un duro colpo, in seguito soprattutto alla svalutazione del marco. L'Austria diventerà un buon campo di sfruttamento: vista l'importazione troppo costosa di film americani, gli importatori austriaci daranno la precedenza alle offerte germaniche. Fra le 59 case produttrici, le cui sedi erano per la maggior parte a Vienna (di cui però una parte inattiva, data la crisi del cambio valutario), la *Saschafilmindustrie* detterà legge.

²⁷⁰ Ivi, pp. 102-103.

²⁷¹ Ivi, pp. 109-110 e 151.

²⁷² Ivi, pp. 110-112..

6.1 Trieste nell'Austria tributaria della cinematografia germanica

Per capire come mai a Trieste fra il 1916 e il 1918 le sale furono inondate da film tedeschi, piuttosto che austriaci, bisogna spiegare le complesse dinamiche politiche che presiedevano i rapporti commerciali cinematografici austro-tedeschi. Durante gli anni di guerra il mercato tedesco non bastava, come abbiamo visto, a coprire le richieste del pubblico. Fino al 1914 la Germania dipendeva dalla produzione estera e, nonostante tutte le limitazioni normative, anche nel 1915 le *Lichtspielhäuser* (come erano chiamati anche i locali di cine-varietà tedeschi) continuarono a rappresentare i programmi italiani, anglo-americani e francesi, esattamente come a Trieste, acquistati prima dell'inizio delle ostilità. Con il 1915, ma soprattutto con l'entrata in guerra della Germania nell'agosto del 1916, i film scandinavi sostituirono la perdita dei film esteri e la maggior casa cinematografica fornitrice era diventata la *Nordische Films Kompagni* di Copenaghen.²⁷³ Attraverso il cinema, infatti, si voleva rafforzare la propaganda verso i paesi neutrali per convincerli di una Germania forte e solida. Nel 1916 la Nordisk Film & Co. esportò oltre 4000 kg di film in Germania, affermando la sua posizione predominante nel mercato tedesco, con oltre il 20% del totale dei film (in base al numero di quelli censurati in quell'anno). In seconda posizione si trovavano i film americani e, a seguire, quelli austriaci, italiani, olandesi, svizzeri e polacchi.²⁷⁴

Sotto questo fiorente mercato, tuttavia, si celavano forti tensioni con l'impresa danese, latenti fino allo scoppio della guerra, che emersero però quando, per tutelare i propri interessi, la *Verband zur Wahrung*, l'associazione di cinematografisti finalizzata a salvaguardare gli interessi tedeschi, reagì ai favoritismi governativi verso la Nordisk, con una protesta scritta inoltrata al Ministero degli Interni. Essi chiedevano di poter continuare ad importare film da tutti gli stati neutrali, ma il ministero rispose che le norme di importazione servivano solo a stabilizzare una generale tutela tedesca e non a proteggere gli interessi di un singolo settore industriale da un'indesiderata concorrenza.²⁷⁵

Un caso particolare erano le relazioni estere con l'Austria-Ungheria. Nel 1915 solo il 2% dei film proiettati in Germania era di provenienza austriaca, mentre viceversa nella monarchia asburgica il 40% era di provenienza germanica. Il 16 aprile 1916 il Commissario imperiale tedesco comunicava che, su richiesta della *Verband zur Wahrung*, l'iniziale divieto di importazione dall'Austria-Ungheria veniva revocato, anche perché essa dipendeva dalle importazioni dalla Germania.²⁷⁶ Uno dei più grossi produttori austriaci, il già citato Oskar Messter, per coprire i deficit di produzione, aveva infatti dovuto aprire, con la Wiener Sascha-Film e la Sascha-Messter-

²⁷³ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung*, cit., p. 104.

²⁷⁴ Ivi, pp. 111 e 153.

²⁷⁵ Ivi, p. 153.

²⁷⁶ Ivi, pp. 155-156.

Filmfabrik, con un capitale, davvero esiguo, di 300.000 corone ed entrò anche in trattative per aprire una filiale a Berlino. Nel novembre del 1916 i governi dei due paesi alleati sottoscrissero una convenzione per il rafforzamento della tutela del commercio cinematografico austriaco, stabilendo che i suoi film potevano venir essere esportati in Germania in quantità illimitata, mentre l'esportazione dei film tedeschi avrebbe dipeso da una disposizione governativa del paese confinante.²⁷⁷ Ma con decreto del 19 dicembre il ministero delle finanze viennese decretò la chiusura di ogni ulteriore importazione di film, colpendo non solo i circa 2000 *Kinobesitzer* del proprio paese, ma anche i produttori tedeschi; pertanto le associazioni di settore di Berlino e di Vienna si impegnarono per l'abolizione del divieto di importazione.²⁷⁸

Le vicende appena delineate dimostrano come si fosse instaurata una decisa guerra del commercio cinematografico tra Germania e Austria e, inoltre, che le associazioni di categoria avevano un forte potere contrattuale nei confronti dei governi. Tale corporativismo era solo ai suoi primi passi in Italia; gli impresari triestini, tuttavia, come trattato nel capitolo precedente, pur non possedendo associazioni formalizzate per divieto governativo, furono parimenti abili nel creare un *network* per difendere i loro interessi. Per mantenere le cospicue entrate nei loro locali, si disposero ad aderire al sistema tedesco e a far circolare nei loro locali una notevole quantità di capolavori di marchio Nordisk. Di alcuni, nel 1916, venne dato un particolare risalto nei *box-réclame* del «Lavoratore»: *Le nostre donne moderne*, «grandioso e potente dramma d'amore», con Clara Wieth e Waldemaro Psylander,²⁷⁹ *Atlantis*, sull'affondamento del transatlantico Roland,²⁸⁰ il film *Der Tunnel* (si veda oltre), *La Torre rossa*, «sensazionale dramma di assoluta novità»,²⁸¹ *Ingenuità fatale*, «eseguito da celebri artisti di Copenaghen»²⁸² *I tre compagni*, «magnifico romanzo d'amore, in mezzo alla più alta aristocrazia, colossale successo»,²⁸³ *La madre*, «grandioso film» con Waldemaro Psylander,²⁸⁴ *Storia di un bacio*, «brillantissima commedia in 2 atti».²⁸⁵ Con il capolavoro della Nordisk *Il segnale d'allarme* il 6 agosto riaprì il cinema Royal, di via Barriera 4.²⁸⁶

6.2 Il Theater-Kino-Variété Fenice

La riflessione di Mario Isnenghi sul fatto che Trieste, città per cinque secoli sotto la dominazione degli Asburgo, non sia mai stata una città 'italiana' si radica bene, come forse in

²⁷⁷ Ivi, p. 156.

²⁷⁸ Ivi, p. 157.

²⁷⁹ «Il Lavoratore», 6 giugno 1916, all'Edison.

²⁸⁰ «Il Lavoratore», 13 novembre 1916, al Fenice.

²⁸¹ «Il Lavoratore», 19 maggio 1916, al Teatro Cine Ideal.

²⁸² «Il Lavoratore», 17 gennaio 1916, all'Edison e all'Americano.

²⁸³ «Il Lavoratore», 11 giugno 1916, all'Edison.

²⁸⁴ «Il Lavoratore», 13 gennaio 1916, al Fenice.

²⁸⁵ «Il Lavoratore», 30 aprile e 1 maggio 1916, al Teatro Cine Ideal e alla Sala Teatrale Eden.

²⁸⁶ «Il Lavoratore», 6 agosto 1916.

nessun altro settore, nella cinematografia, per i motivi finora esposti.²⁸⁷ Ad un'attenta analisi, scorrendo i titoli dei film proiettati a Trieste (riportati nella Tav. 5) e confrontandoli con i repertori italiani di Vittorio Martinelli, difficilmente è possibile definire, pur non potendo disporre delle pellicole ma solo delle sinossi, quanto questi film fossero originalmente tedeschi o quanto fossero il risultato di rielaborazioni di soggetti di fama internazionale, nascosti dietro lo stesso titolo, visto che i *topoi* narrativi, di derivazione letteraria soprattutto francese, erano continuamente. È il caso, ad esempio, di *Pro Patria*, presentato al Fenice come «assoluta novità, romanzo sentimentale che congiunge gli avvenimenti guerreschi all'Isonzo e in Serbia. Emozionante successo. All'ultimo turno si dovette rimandar gente».²⁸⁸ Sorge un fondato dubbio che questo film fosse quello descritto da Martinelli come primo film italiano di propaganda a giungere sugli schermi, subito dopo la pausa estiva, ai primi di settembre del 1914 con il titolo *Sempre nel cor la Patria*, prodotto dalla Cines e realizzato da Carmine Gallone, interpretato da Leda Gys, beniamina del pubblico italiano, film che venne girato di nascosto con il titolo *Cuor di neve*, titolo poi cambiato all'ultimo momento. Il film ebbe un successo straordinario in Francia, dove venne invece proiettato come *Pro Patria*. Girato nell'Abruzzo devastato dal terremoto, propone la storia di un'italiana che, sposata ad un austriaco, preferisce tornare in patria durante la guerra, ma quando scopre che il marito sta per compiere una perfida azione antitaliana, si sacrifica eroicamente.²⁸⁹ Evidentemente, dunque, le scene del film si prestavano ad essere lette e predisposte da due prospettive opposte e, non esistendo più le pellicole originali, è difficile ricostruire esattamente le manipolazioni di intrecci e titoli. Rimane evidente, invece, che tutte le parti in guerra proponevano gli stessi titoli come richiamo di spettatori, ignavi dei contenuti sottesi.

Che Berlino, Amburgo e Monaco fossero diventate negli anni bellici le grandi capitali cinematografiche europee lo testimoniano le prime grandi case (Oskar Messter, Duskes, Continental-Kunstfilm, Deutsche Mutoscop und Biograph, Deutsche Bioskop, tra le altre), che alimentavano in quegli anni anche i centri minori. A Lublino, «città dell'estasi polacca», di lì a breve indipendente, era possibile cogliere la parvenza di una piccola metropoli dai teatri e cinematografi aperti dalle colonne di manifesti in tedesco, polacco e russo, affissi sui muri delle strade più frequentate, quasi simboli della «nuova amministrazione austro-ungarica-germanica».²⁹⁰

²⁸⁷ Mario Isnenghi, *I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Laterza, Roma-Bari, 2011, pp. 288 sgg. Non posso confermare quanto scrive Fulvio Toffoli, secondo cui, durante gli anni di guerra, «i giornali si occupavano con meno attenzione del cinema, di fronte ai ben più assillanti problemi della politica e ai sempre crescenti disagi della popolazione civile»; anzi. Tra il 1916 e il 1918 l'esercizio cinematografico triestino ascese ad una diffusione di film senza precedenti: le réclame arrivano ad occupare una pagina intera (delle quattro) del «Lavoratore», divenuto quotidiano: Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* cit., pp. 89-90.

²⁸⁸ «La Gazzetta di Trieste», 26 maggio 1915.

²⁸⁹ Vittorio Martinelli, *Il cinema italiano in armi* cit., in *Sperduto nel buio* cit., pp. 35-42: 29.

²⁹⁰ «Il Lavoratore», 16 agosto 1916. *Attraverso la Polonia russa riconquistata. Lublino, la città dell'estasi polacca (dal nostro corrispondente di guerra Giuseppe Pogány)*.

L'industria cinematografica, aprendo le porte ai lungometraggi, diventava un enorme 'centro per l'impiego', poiché aveva bisogno di masse, ai cui ruoli ambivano molti aspiranti attori in cerca di pane per i quali «il titolo d'artista non è che una maschera di ben altri mestieri».²⁹¹ Luogo prescelto per gli ingaggi di piccola taglia erano i caffè, divenuti una sorta di agenzia di scritture e di riunioni organizzative. La cinematografia di effetto, come quella italiana 'alla Cabiria', aveva bisogno di imponenza nelle grandi scene:

Oggi più che mai l'arte va in cerca di pane! Gli artisti, i "grandi" non hanno bisogno di andare alla "borsa cinematografica" per cercar lavoro. Ma gli altri, i medi, i piccoli, i piccolissimi, si trovano tutti i dopoprانzi allo stesso caffè. Qui siedono i rappresentanti e gli agenti delle case cinematografiche. E mentre fuori continua l'eterno mutar della vita, nei luoghi angusti e bui del caffè s'accende la lotta per il pane quotidiano [...]. Tutti si spingono sperando per una scrittura, anche di un'ora soltanto. Talvolta si accontenta tutti per una scena popolosa, altre volte qualcuno se ne va triste per aver speso gli ultimi centesimi. A volte attorno al tavolo degli agenti la folla si pigia. Si cercano cento attori. Qualcuno ci riesce, per sei marchi. E ovviamente si preferiscono le donne con bei vestiti e gioielli, che mamme che devono sfamare i propri figli. Spesso sorgono conflitti tra attori e direttori del teatro, come Max Reinhardt e l'attrice Elli Zander, che vorrebbe recitare a modo proprio... Ma i conflitti si appianano, perché il bisogno e i comuni interessi affratellano tutti, e regna un'aria familiare, i camerieri conoscono tutti. E ogni sera così, finché non riescono ad avere una scrittura cinematografica.²⁹²

Oskar Messter, già menzionato a proposito del film *Der Feind im Land* (cap. II), era inventore-regista, produttore, distributore, gestore di cinema, autore di quasi 70 brevetti compresa una speciale croce di Malta e vari sistemi per sincronizzare proiettore e grammofono.²⁹³ Appena scoppiata la guerra, inventò il cinegiornale «Messter-Woche», che forse giunse anche all'Eden e al Fenice di Trieste dove, durante la seconda metà del 1914, comparvero a cadenza settimanale le «serie dei giornali di guerra», anche in edizione straordinaria.²⁹⁴

L'apostolato bellico verso ogni aspetto della vita civile era quello della *Kultur*, che infarciva i diversissimi generi cinematografici della produzione tedesca. Vi concorrevano potentemente anche le banche: la Deutsche Bank acquistò la Messter, la PAGU di Paul Davidson (Projektions-AG Union) e la sua catena di cinema Union Theater, per farle diventare parte dell'UFA nel 1917, con un capitale di 25 milioni di marchi.²⁹⁵ Per lanciare il cinema, Davidson prima della guerra aveva preso contatti con Max Reinhardt, il più noto regista teatrale di Berlino, e nel 1911-12 aveva dato inizio a un consorzio per regolare i rapporti tra produttori di film e operatori teatrali: da allora

²⁹¹ «Il Lavoratore», 3 agosto 1916. *Il caffè degli attori cinematografici. Nostra corrispondenza speciale da Berlino.*

²⁹² Ibid.

²⁹³ Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco* cit. pp. 64-65.

²⁹⁴ All'Eden in dicembre si era arrivati alla XIV serie del giornale di guerra: «Il Piccolo», 21 dicembre 1914.

²⁹⁵ Nata subito dopo la BUFA, la *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), assorbì anche la Nordisk: Vittorio Martinelli, *Dal dottor Caligari* cit., p. 6. Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco* cit., p. 66. Davidson fu un grande promotore del primo cinema tedesco e produsse film per proprio conto già prima della guerra: Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco, dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler* (*From Caligari to Hitler. A Psychological Feature German Film*, 1947), Milano, Mondadori 1954, p. 18.

i giovani attori dei teatri berlinesi, del Teatro di corte soprattutto, non disdegnarono di guadagnare di più nei teatri di posa, ed erano massicciamente presenti, in particolare durante il 1917, anche sui teloni dei cinematografi triestini: tra questi, Alberto Bassermann, Alwin Neuss, Einar Zangenberg, Enrico Keiser-Titz, Ellen Richter, Hedda Vernon, Lotte Neumann, Mia May, Erna Morena e Hanny Weisse.²⁹⁶

Nel 1916 al Fenice le rappresentazioni riempivano le sale ogni giorno, dalle 5 pomeridiane nei giorni feriali e dalle 3 nei giorni festivi. Le proposte del mercato tedesco, che erano costanti e ben reclamizzate, determinarono un radicale cambiamento dei programmi cinematografici, sin dai primi mesi dell'anno. Il 15 gennaio, ad esempio, la stampa sottolineava che il *Giornale di guerra* era «entrato nelle abitudini del pubblico» e il 7 febbraio veniva presentato il film *Amore al reggimento*, «commedia militare di grande attualità della Nationalfilm di Berlino».²⁹⁷ Era la categoria della «novità» ad accompagnare questa svolta verso i lavori tedeschi, accuratamente sottolineata dai manifesti e dalle *réclame*, per rendere i nuovi arrivi più 'appetibili': «nuovissimo», ad esempio, era il «dramma guerresco in tre atti» *L'ussaro nero* (*Der Schwarze Husar*), uno dei tantissimi esempi di cinematografia di produzione o distribuzione tedesca, che da maggio in poi inondarono i cartelloni cinematografici del Fenice (e di altri cinema cittadini).²⁹⁸ Eccone alcuni:

Gennaio: *L'ultimo volo*, «sensazionale lavoro della celebre casa Nationalfilm di Berlino, con Lodovico Andersen, del teatro Lessing, e Hedda Schönfeld del Trianon di Berlino».²⁹⁹

Aprile: *Il fascino della danza*, dramma in 4 atti con il celebre artista di origini triestine Alessandro Moissi (che recitò in undici film muti)

Settembre: *Eroi germanici* (*Deutsche Helden*), di produzione Luna Film, «dramma guerresco in tre parti», un film patriottico con Dorrit Weixler, «assoluta prima visione per Trieste».³⁰⁰

Ottobre: *La casetta del ferroviere*, «tratto da un episodio della guerra nei Carpazi», veniva proiettato assieme al nuovo *Giornale di guerra*.³⁰¹

²⁹⁶ Ibid. Per gli attori berlinesi presenti nei film proiettati a Trieste si veda cap. IV, passim.

²⁹⁷ Si vedano i rispettivi numeri del «Lavoratore» del 1916.

²⁹⁸ CMTTs, scat. 10 cit., Teatro e Sala Fenice: «*L'Ussaro nero* (*Die schwarze Husar*) nuovissimo, dramma guerresco in 3 atti, nuovissimo/Nuovissimo Giornale di guerra: fronte austro-italiano: artiglieria tirolese attraversa il Stilsferjoch. Pattuglia d'infanteria sull'Ortler. Infanteria che va sulle posizioni. Sosta per via. Strada per il trasporto di munizioni e proviande. Un milite della Sanità di 68 anni. Mortai in azione. Com'è buono il tabacco austriaco! Deputazione dei municipi ungheresi./Tip. Hermannstorfer».

²⁹⁹ «Il Lavoratore», 21 gennaio 1916

³⁰⁰ Al teatro Fenice: «Il Lavoratore», 13 settembre 1916. Nel 1913 Dorrit Weixler, famosa per la sua "serie Dorrit" anche a Trieste, iniziò la sua fortunata collaborazione con il regista Franz Hofer alla Luna Film. Per la citazione: «Il Lavoratore», 14 settembre 1916. Il film era vietato ai minori di 16 anni: in Paolo Caneppele, *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911-1914. Materialien zur österreichischen Filmgeschichte*, 5, Filmarchiv Austria, Vienna 2002, p. 284.

³⁰¹ «La Gazzetta di Trieste», 14 ottobre 1916.

Novembre: il film danese *Atlantis*, su soggetto del commediografo tedesco Gerhart Hauptmann (premio Nobel nel 1912) e realizzato con la regia di August Blom nel 1913: sotto l'apparente storia di un infelice amore di un medico psichiatra che, richiusa la moglie in un manicomio, segue una ballerina a New York attraversando l'Atlantico, raffigurava la sensazionalità dell'«assunzione dal vero del naufragio del transatlantico Roland, salvataggio e debutto del meraviglioso uomo senza braccia, 2000 m, enorme successo mondiale»: una sorta di ricalco della catastrofe del *Titanic*.³⁰²

Novembre: *I due amici* (*Zwei Freunde*), prodotto dalla Sascha Filmfabrik di Vienna nel 1915, con la regia di Hubert Marischka, celebre tenore del Theater an der Wien (che nel film agisce anche come attore) e interpretato da Fern Andra e Otto Tressler, attore dell'Hofburgtheater. Una giovane donna, di famiglia borghese, è contesa da due uomini, un artista e un ufficiale di marina, alla fine decide di dare il suo cuore all'artista; dopo parecchi anni l'ufficiale ritorna e trova il loro matrimonio in difficoltà. Il marito, geloso del rivale, spara un colpo e crede di aver colpito erroneamente suo figlio. Prima di subire un attacco di cuore, però, si rende conto che la sua famiglia è inalterata; l'ufficiale decide allora di prendersi cura di loro: «Tuttavia, l'azione che sta alla base della Otto Tressler-film non è del tutto nuova, ma nasce da un'abile messa in scena».³⁰³

Dicembre: *Il sogno di un riservista* (*Der Traum eines österreichischen Reservisten*) musica espressamente scritta dal maestro Carl Michael Ziehrer, regia di Louise Kolm e Jakob Fleck, «con grande orchestra rinforzata. Enorme successo». Anche questo film, come *Corpo ed anima per la patria*, musicato da Lehár, ebbe la sua premère nel 1915 nella grande *Konzerthaus* di Vienna, con la quale il teatro-cinema Fenice, dunque, era in grado di tenere il passo quanto ad accompagnamento orchestrale. Un fabbro, pieno di entusiasmo per la guerra, vorrebbe iscriversi come volontario ma ha superato l'età prevista; in un sogno vede se stesso sul campo di battaglia, alla fine riesce a catturare una bandiera e spiare una posizione nemica importante; viene ferito, curato in una capanna di contadini e al suo risveglio riceve dal comandante un riconoscimento per il suo comportamento coraggioso. Zieher aveva utilizzato precedenti musiche, sia proprie che di altri compositori (Smetana, Beethoven).³⁰⁴ Ma negli successivi anche gli altri cinema di dotarono di un

³⁰² «Il Lavoratore», 13 novembre 1916. Il romanzo circolava anche come romanzo d'appendice. Gerhart Hauptmann, «*Atlantis*», traduzione francese del manoscritto conservata al Danske Filmmuseum di Copenaghen, versione riportata in Gerhart Hauptmann, «*Atlantis*» (*August Blom, 1913*), in Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia*, cit., pp. 171-180 (trad. di un ms. francese conservato presso il Danske Filmmuseum). Una dettagliata trama del film è riportata in Cinema. Rivista Cinematografica Quindicinale, n. 71, 10 marzo 1914.

³⁰³ «La Gazzetta di Trieste», 21 novembre 1916. La scheda del film è contenuta in Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmographie* cit., pp. 245-247.

³⁰⁴ «Il Lavoratore», 12 dicembre 1916. Film di 1600 metri del 1915, ridotto e distribuito dalla Wiener Kunstfilm-Industrie-G.m.b.H: Anton Thaller (Hg.), *Österreichische Filmographie* cit pp. 236- 240.

organico orchestrale per poter proiettare questo film e spesso, in tali occasioni, si fissava un prezzo unico di entrata molto basso.³⁰⁵

Durante l'ultimo mese del 1916 il Fenice fu di nuovo protagonista di un altro evento cittadino di sostegno alla causa bellica, l'allestimento di una *Grande festa di beneficenza Pro Soldati al Campo* (*Grosses Wohltätigkeitsfest zu Gunsten unserer Soldaten im Felde*), con rappresentazioni continuate dalle 3 p.m. in poi (*Ununterbrochen Vorstellungen*): il programma mescolava avvenimenti di propaganda di guerra con tematiche sentimentali e celebrative, anche in anteprima assoluta per la monarchia austriaca (si elenca la traduzione italiana):

1 *Episodi della vita di S.M. L'Imperatore*

2. *La Guerra Austro-ungherese a 3000 m. di altezza*

3. *Truppe sciattrici germaniche e austro-ungheresi nella valle dello Ziller*

4. *Il suo sotto-ufficiale*, commedia sentimentale (*heitere Geschichte einer Liebesgabe*)

*Le film nn. 2 e 3 furono gentilmente concesse dall'i.r.Ministero della guerra e vengono rappresentate per la prima volta in Austria. Le film nn. 1 e 4 furono messe cortesemente a disposizione dalla locale agenzia noleggio della Ditta Robert Müller di Vienna. L'incasso netto va devoluto a totale beneficio del Comitato Pro Soldati al Campo. Prezzi dei biglietti: da 50 a 30 cent. Sono esclusi gli abbonamenti e tutte le entrate di favore. Tipografia Hermannstorfer.*³⁰⁶

Due erano le compagnie stabili di prosa nel 1916: oltre a quella di Carmelo D'Angeli al Rossetti, anche un'altra si era formata al Fenice: «i nostri concittadini hanno dimostrato che si può recitare bene purché ci sia della buona volontà. La maggiorparte di loro prima della guerra aveva altre occupazioni e recitava per divertimento. Ora i dilettanti sono divenuti professionisti».³⁰⁷ Tamurlini, Savelli e Verdani al Fenice rientravano in questa categoria. Anche le sezioni musicale e lirica del Fenice nel 1916 arricchirono la loro offerta artistica, merito che si può ascrivere alle competenze degli impresari Lovrich, Strehler e, dall'autunno, Angelo Curiel.

Dal febbraio le proiezioni cinematografiche venivano quasi regolarmente accompagnate dall'orchestra del teatro. Lo spettacolo cinematografico era diventato la principale fonte di guadagno, a cui doveva essere riservata pertanto la massima attenzione. Il maestro Menotti Bemporat, direttore dell'orchestra del teatro Fenice, decise che l'organico avrebbe accompagnato da febbraio in poi le proiezioni cinematografiche del lunedì e del giovedì con brani di musica classica.³⁰⁸ Era, questa, un'occasione di lavoro in più per gli orchestrali: ma non si può tralasciare l'intento 'nobilitante' che tale operazione intendeva avere nel presentare al pubblico le proiezioni musicate, in maggioranza tedesche almeno fino al maggio di quell'anno. E doveva trattarsi di

³⁰⁵ Al Salone Cine Galileo, con accompagnamento dell'orchestra diretta dal maestro Borsatti. Ingresso 30 centesimi: «Il Lavoratore», 17 aprile 1917.

³⁰⁶ CMTTs, scat. 10 cit., Teatro Fenice, programma del 2 dicembre 1916.

³⁰⁷ «Il Lavoratore», 6 novembre 1916. Tra gli autori più rappresentati il giornale cita Sabatino Lopez, Silvio Zimbaldi, Roberto Bracco, Giuseppe Giacosa e Giacino Gallina; tra i lavori più impegnativi *Addio giovinezza!*, *Il romanzo d'un giovane povero*, *La signora delle camelie*.

³⁰⁸ «Il Lavoratore», 14 febbraio 1916.

un'orchestra specializzata, perché ad accompagnare le rappresentazioni liriche provvedeva invece il direttore d'orchestra Emilio Curiel, che riusciva a fare miracoli, preparando addirittura in meno di otto giorni fino a tre atti d'opera, in cui venivano invitati anche celebri cantanti dei teatri imperiali, che alternavano nel canto il tedesco e l'italiano: immaginiamo con quali storpiature testuali.³⁰⁹

Il 20 gennaio il teatro Fenice celebrava le 10.000 rappresentazioni. Per un'occasione così solenne il tributo non poteva che essere dedicato all'italianità della tradizione lirica cittadina e, infatti, venne scelto per l'inaugurazione la il terzo atto di *Bohème*: «nessuno si sarebbe immaginato che in tempi tanto difficili si potesse offrire uno spettacolo così decoroso. Ne va data lode alla Direzione che con modesti mezzi volle allestire uno spettacolo degno del suo fausto avvenimento».³¹⁰

Anche la Sala Fenice annessa partecipò con molto dispendio di risorse agli spettacoli di beneficenza per la Croce Rossa austriaca: in febbraio fu allestito uno «speciale trattenimento di varietà, solito ricavo devoluto a favore della Croce Rossa». In programma: la *Sinfonia per piano* del maestro direttore Menotti Bemporat, *Una gallina ripiena di tartufi*, farsa brillantissima in un atto, il debutto del comico macchietista Rodolfo Rodolfi, Paolo Guttmann comico viennese, un ampio *potpourri* comico dell'orchestra del teatro, e ancora danzatrici, dicitori, soubrette, canzonettisti: «Nella sala vi sarà servizio di buffet. Ingresso indistintamente cor.1.40».³¹¹ E in dicembre la Sala accolse anche un teatro tedesco di varietà.³¹²

Da settembre il cartellone della lirica al Fenice poteva fregiarsi della voce di una cantante divenuta una *star* proprio durante la guerra, Maria Polla, proveniente dal palcoscenico del Rossetti, che si contendeva il favore del pubblico con la cantante Maria Bellini, primadonna al teatro-varietà Eden di via Acquedotto. Grande interprete verdiana, Maria Polla sapeva esprimere con grande capacità scenica le ultime opere del maestro bussetano: in ottobre la critica profuse ampi elogi per il suo «canto dolcissimo, la mestizia e il religioso fervore» che seppe infondere nella parte di Desdemona dell'*Otello*.³¹³

6.3 Il Theater-Kino-Variété Eden

Non sono noti i motivi per cui il Theater-Kino-Variété Eden rimase chiuso per un anno e mezzo, per riaprire il 4 ottobre 1916, giorno dell'onomastico dell'anziano imperatore d'Asburgo. I

³⁰⁹ «*Sulla china fatale*, romanzo sceneggiato con perizia, con accompagnamento orchestrale di musica classica; quarto atto di *Favorita*; Gabriella Modl, cantante in lingua italiana e tedesca, fu applauditissima; lode al m. Curiel che in meno di otto giorni seppe mettere in scena ben tre atti d'opera»: «Il Lavoratore», 14 febbraio 1916.

³¹⁰ Tra gli interpreti: Lina Grisovelli, Olimpia Pacori, Carlo Bearzi, Roberto Primossich. Vi partecipò l'intera orchestra e l'intero corpo corale del Teatro Comunale. Film *Il romanzo di Maddalena*: «Il Lavoratore», 20 gennaio 1916.

³¹¹ «Il Lavoratore», 15 febbraio 1916. CMTTs, scat. 10 cit., Teatro e Sala Fenice, programma di sabato 6 maggio. 1916.

³¹² Sala Fenice: apertura del teatro tedesco di varietà Commedia: Ein Portemonnai: attori Marcello Penso, La Wienand, la Inger, il Peruzzi. Zittera: sig.ra Zwinnen, il comico Mayer Rudi: «Il Lavoratore», 17 dicembre 1916.

³¹³ «Il Lavoratore», 25 ottobre 1916.

cartelloni della ripresa artistica si fregiavano della presenza di due cantanti che, come molti loro colleghi, esordirono e si affermarono proprio durante quegli anni di guerra, ovvero il soprano Maria Bellini, già applaudita nelle passate stagioni, e il baritono Giovanni Arco. Per la sezione di prosa la nuova compagnia poteva contare sulla direzione di due comprovati attori locali (ai quali sono stati dedicati i paragrafi conclusivi del precedente capitolo), Lucio Luciani e Mario Verdani, molto amati dal pubblico triestino.³¹⁴ Nella serata d'apertura furono allestiti un duetto dalla *Manon*, la danza di *Salomé* della viennese Mea Mara Indra e il film *Fiore selvaggio*, con l'attrice tedesca Egede Niessen, «dramma in un prologo e tre grandiosi atti, assunzione di una primaria casa cinematografica di Berlino, nuovo per Trieste».³¹⁵

Gli eleganti box pubblicitari stampati sul «Lavoratore» ci inducono a pensare che gli affari di Josef Caris, nuovo impresario del *Theater-Kino-Variété* Eden (dopo aver rinunciato alla licenza al cinema Americano) andassero piuttosto bene. Era soprattutto un teatro di varietà, come evidenziano i programmi riportati dai tamburini, e le serate erano prevalentemente «per adulti»: la precisazione del *target* dei frequentatori aveva, molto probabilmente, una relazione con i controlli effettuati dalla polizia che, nel 1916, aveva riscontrato nei locali la costante presenza di minori, sia in servizio lavorativo che fra il pubblico.

Anche la cinematografia all'Eden ambiva a proiezioni di pregio: tra i film proposti si percepisce la propensione dell'impresario ad assecondare i gusti di un pubblico prevalentemente femminile: come quello «straordinario programma *La regina della notte*, grandioso capolavoro in 4 lunghi atti, grande sfarzo di toilettes della nuova moda di Berlino, ricchissima messa in scena».³¹⁶ Era, questa, una di molte altre proiezioni cittadine, in cui il centro di interesse era la *mise* delle dive del muto. Al Teatro Cine Ideal, ad esempio, oltre al film *Il gioiello dell'amore* interpretato da Asta Nielsen, «si ammirerà la meravigliosa film *Eva* nella quale Erna Morena indosserà oltre 100 moderne toilettes. Concessionaria Triestefilms»; il successo fu tale che «si dovettero rimandare centinaia di persone della migliore società, e si dovette replicare a grande richiesta».³¹⁷ E al Cinema Excelsior Lyane Haid interpretava *Le onde della vita*, con «toilettes sfarzose della moda recente e ricca messa in scena».³¹⁸

Come al teatro Fenice, la lirica era composta da singoli atti di opere tratte dal repertorio quasi esclusivamente italiano, Verdi, Donizetti e Mascagni in modo particolare. Degno dei templi triestini dell'opera, anche l'Eden riuscì ad organizzare un evento straordinario: il film *Tannhäuser*,

³¹⁴ «Il Lavoratore», 23 ottobre 1916.

³¹⁵ «La Gazzetta di Trieste» e «Il Lavoratore», 4 ottobre 1916.

³¹⁶ «Il Lavoratore», 30 ottobre 1916.

³¹⁷ «Il Lavoratore», 2 novembre 1916. *Eva*, romanzo borghese di Richard Voss: Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco* cit., pp.18-19:

³¹⁸ «Il Lavoratore», 24 ottobre 1917.

che aveva avuto il suo battesimo al Rossetti nel 1914, riproposto con una «sfarzosa messa in scena, fedelmente riprodotta dall'opera wagneriana», con lo stesso cast del coro del Teatro Comunale e l'orchestra rinforzata diretta dal maestro Menotti Bemporad.³¹⁹

L'evento mediatico del 1916 fu la morte dell'Imperatore Francesco Giuseppe, avvenuta il 22 novembre dopo 68 anni di regno. Josef Caris fu il primo che a Trieste, mentre si svolgevano le imponenti manifestazioni di lutto, proiettò alla cittadinanza i solenni funerali, «con brani della vita del defunto imperatore e dell'attuale imperatore e re Carlo I», non solo all'Eden, ma anche al Salone Edison e al Salone Americano, gestiti dal suo socio Johann Rebez: in questi mesi, infatti, «Il Lavoratore», riporta entrambi i cinema in un unico box réclame.³²⁰ La mobilitazione mediatica per quella funesta circostanza fu totale e la filogovernativa «Gazzetta di Trieste» annunciava la nascita di una nuova epoca, di cui nuova protagonista sarebbe stata la gioventù: «*Caroli Imperatoris Aetas*», così la redazione apriva il numero del 2 dicembre per celebrare la salita al trono di Carlo I. E il giorno prima vi era stata in città un'imponente manifestazione, costituita da parate giovanili per rendere omaggio all'autorità monarchica, tutta la cittadinanza giovanile: gli allievi dei ricreatori e degli oratori, gli scout e la banda della Pia Casa dei Poveri che aveva suonato l'*Inno popolare* fra il palazzo Municipale e quello della Luogotenenza. Dunque, nelle manifestazioni di esibizione del potere centrale, militare o politico che fosse, la gioventù non solo era ammessa, al contrario delle sale cinematografiche (se non per scene di propaganda), ma era anzi componente strutturale dell'immagine imperiale davanti alla collettività, locale e mondiale.

In quello stesso giorno l'impresario cinematografico Josef Caris si presentava alla stampa come nuovo impresario al Teatro-cinema *Eden*, facendo pubblicare, sempre sulla «Gazzetta di Trieste», una lussuosa didascalia con bordatura, in cui annunciava un «programma straordinario, anche per bambini: gli imponenti funerali del compianto Imperatore Francesco Giuseppe Primo. Alcuni episodi degli ultimi anni di vita dell'augusto defunto Monarca». Di seguito si annunciava un «dramma commovente» intitolato *Le due madri*, un duetto del secondo atto dell'operetta di Lehár *Il conte di Lussemburgo*, la *Serenata* di Schubert cantata dal tenore Bontà e un ricco repertorio della cantante Mila Werner.³²¹ Un programma, quest'ultimo, tutto tedesco, tranne il film *Le due madri*, di origine italiana. La pellicola, infatti, prodotta dalla casa Ambrosio di Torino, era stata proiettata al teatro-cine Fenice nel settembre del 1914, quando vi operava l'impresa di Attilio Depaul e riproiettato al teatro-cine Familiare nel novembre del 1915. Ancora una volta desta sorpresa che, proprio nella commemorazione dei funerali imperiali, la cinematografia prescelta

³¹⁹ «Il Lavoratore», 6 novembre 1916.

³²⁰ «Il Lavoratore», 22 novembre e 3 dicembre 1916: «Edison, per i primi a Trieste. Oggi e giorni seguenti, a celebrare la morte con la proiezione dei solenni funerali».

³²¹ «La Gazzetta di Trieste», 2 dicembre 1916.

fosse italiana. Che Caris, esperto impresario ed operatore, conoscesse bene il sistema cinematografico nell'impero, lo si legge dalla stessa «Gazzetta», che nel tamburino lo elogia per la sua dedizione nell'aver impegnato i giorni di sospensione degli spettacoli, a causa del lutto, recandosi con il suo operatore a Vienna per girare in diretta le riprese dei funerali dell'Imperatore. L'articlista sembra consapevole dell'importanza storica della fonte cinematografica, testimone di un imperituro evento storico, la cui solennità era rafforzata da una narrazione emozionale, mediante, ad esempio, lo schieramento di «dignitari, di truppe e di pubblico, che non può essere ammirato in una descrizione senza il concorso della vista ed è con ciò che si spiega lo straordinario desiderio e la grande aspettativa del pubblico al quale trapelò ancor ieri il programma della riapertura del Teatro Eden».³²²

Era inevitabile che la risonanza pubblica dell'operato di Caris suscitasse una gara competitiva, innanzitutto con l'altro importante teatro-cine Fenice, che, il 4 dicembre, annunciava: «La solerte impresa di questo teatro, non lesinando a spese, si accaparrò la grande pellicola della Casa Sascha di Vienna, che riproduce una lunga serie di nitidi e riuscitissimi quadri dei funerali del nostro amatissimo Sovrano».³²³

Il teatro-cinema Eden, appena riaperto, vantava, infine, la proiezione di film di propaganda delle richieste, da fine dicembre in poi, avanzate dall'Austria-Ungheria per una pace separata. Ad esempio *Pace eterna*, «Sensations-Drama» della Nordisk, riportò all'Eden uno straordinario successo, prima di venir distribuito ad altre sale della città;³²⁴ nei contestuali titoli delle prime pagine della stampa locale la parola «pace» campeggiava spesso nei giorni seguenti la morte dell'imperatore e la «pace eterna» della rubrica *Gazzetta locale* era diventata quasi la parola d'ordine negli articoli di apertura dei quotidiani.³²⁵ La stessa sinossi di questo film sembrava ricalcare tale posizione politica. Il principe della pace Elin viene costretto alla guerra dai regni vicini; dopo aver firmato l'atto di mobilitazione, muore di crepacuore; il figlio Alex, ora re, vince e si dedica alla pace. Con l'aiuto del prof. Freiherrn von Claudius e di sua figlia Bianca, organizza una *Friedensexpedition* in nome della Croce Rossa e prova soddisfazione; così può aprire il Congresso della Pace nella sua capitale, con grande pompa, sotto il motto «Pax aeterna». Vi sono intrecciati il destino di due amici e la storia d'amore del re e Bianca: «un bellissimo ideale film di pace».³²⁶ Il film fu un *leit motiv* della cinematografia triestina nel biennio 1917-1918, portavoce

³²² Ivi, 2 dicembre 1916.

³²³ «La Gazzetta di Trieste», 4 dicembre 1916.

³²⁴ Cinema Buffalo Bill, *Pace eterna*, «straordinario capolavoro che tanto successo riportò al Teatro Eden»: «Il Lavoratore», 12 ottobre 1916.

³²⁵ «La Gazzetta di Trieste», 29 e 30 novembre 1916.

³²⁶ ÖFMW, *Paimann's Filmlisten, Band II*, 1917 n. 105 n.105: «1- 7 marzo 1918, Filmleihanstalt Nordisk Film&CO., *Pax Aeterna*, Sensations-Drama, 1700, 22.3, 5 atti, Schulfrei. Von Ole Olsen, mit Carlo Wieth und Zanny Petersen (regie Holger-Madsen)».

delle posizioni pacifiste assunte dalla Quadruplice in quei due anni; nel 1918 la critica diede particolare risalto al fatto che fosse stato proiettato in 362 teatri per un totale di 9.530 rappresentazioni: «Nella sua trama significativa “per una pace tanto agognata” la giovanetta Bianca, guidata dall’amore, ha saputo indurre i governi ad una pace duratura, da tutti agognata. Protagonista è la celebre Clara Wieth della casa Nordisk. Oltre un’ora e mezza di spettacolo. Imponenti sono le scene in cui un immenso stuolo di dame della Croce rossa si presenta sulla scena nei loro ricchi e poetici costumi. Ci mancano per parole per decantarne il suo valore».³²⁷

6.4 Un film per celebrare le imprese della nave corsara *Möwe*

Parecchie colonne della stampa vennero riservate nel 1916 alle imprese belliche della flotta germanica e dei sottomarini tedeschi, vanti della *Kaiserliche Marine*, prima fra tutte la *Skagerraksschlacht* dell’estate del 1916 (battaglia dello Jutland), nella quale, però, anche la flotta austriaca aveva registrato fortissime perdite. Ma su queste, ovviamente, gli ampi spazi celebrativi tacevano, riferendo esclusivamente degli affondamenti operati dai sottomarini e dalle prime navi mercantili armate, usati in guerra per contrastare gli effetti del blocco navale nemico che impediva l’importazione di merci, anche dai paesi neutrali.³²⁸ Sotto accusa era anche lo spionaggio mercantile inglese, di cui la Danimarca era considerato il fulcro, attraverso il quale si controllavano le vie di entrata delle merci in Germania.³²⁹

Il comando militare germanico aveva dato, pertanto, l’ordine di trattare anche le navi mercantili armate come navi belligeranti, «in base al diritto internazionale», puntualizzava la stampa.³³⁰ L’espressione era funzionale alla retorica propagandistica, facendo leva sul fatto che la Dichiarazione di Londra del 1909 (non ratificata tra l’altro dall’Italia) non aveva trovato applicazione: colpire il nemico per il tramite degli stati neutrali e catturare cibi e rifornimenti (anche se destinati ai civili) erano pratiche perseguite da ambo gli schieramenti; di fatto l’amministrazione britannica aveva assoggettato tutto il traffico neutrale.³³¹ Il «diritto internazionale», come ammetteva «Il Lavoratore», aveva fatto bancarotta e non vi si poteva fare affidamento.³³²

³²⁷ «Il Lavoratore», 14-17 giugno 1918.

³²⁸ Sul giornale «Il Lavoratore» della metà del 1916 compaiono articoli di apertura di ampia portata sulle vittorie navali tedesche: come la battaglia dello Skagerrak, combattuta nel Mare del Nord, in cui si rilevano la maggior velocità e la maggior forza dell’artiglieria delle navi inglesi (la *Queen Elisabeth* e la *Queen Mary*) rispetto alle navi della classe *Keiser*, che però vinsero, pur avendo perso la *Lützow* e la *Rostock*: «Il Lavoratore», 6 giugno 1916.

³²⁹ «L’arma effettiva del blocco non è la flotta, ma lo spionaggio mercantile. Obiettivo è che la Germania non riceva merci da nessun paese neutrale. Chi vende merci di contrabbando alla Germania va sulla lista nera»: «Il Lavoratore», 24 aprile 1917.

³³⁰ «Il Lavoratore», 3 marzo 1916. 4 marzo. *La guerra sui mari*.

³³¹ Stefano Mannoni, *Da Vienna a Monaco (1814-1938). Ordine europeo e diritto internazionale*, Torino, Giappichelli 2014, pp. 77-81

³³² Il Tribunale internazionale dell’Aja nacque dal «Manifesto per la pace» compilato dallo zar a fine Ottocento: «Il Lavoratore», 30 luglio 1916.

Degno di nota è il caso dei sottomarini mercantili *Deutschland* e *Bremen*, frutto dell'ingegneria americana (un paese ancora neutrale nel 1916 per la Germania) che percorrevano la tratta Brema-Baltimora.³³³ In agosto il viaggio del primo sottomarino mercantile *Deutschland*, di ritorno in patria (a Brema) dopo la sua missione in America, lungo la cui costa l'Inghilterra effettuava perlustrazioni, venne annunciato per il tramite della stampa dal suo capitano Paolo König e diventò subito un vero evento mediatico: in settembre al Fenice fu, infatti, proiettato un apologetico documentario, intitolato *Il ritorno del Deutschland in patria*,³³⁴ come pretesto per celebrare l'apoteosi del sottomarino mercantile, prodotto dell'industria germanica.³³⁵ La serata, patriottica *tout court*, proseguiva con il film *L'entusiasmo per la patria* e il «nuovo corriere settimanale di guerra».³³⁶

Durante le battaglie sui mari, dunque, dopo il fallimento della guerra di corsa dei transatlantici, troppo costosa, i tedeschi si ritrovarono a sperimentare l'impiego di navi mercantili, per poter passare più agilmente nelle aree sorvegliate dalle marine nemiche. Il conte Nikolaus Burggraf und Graf zu Dohna Schlodien, ufficiale di rotta sulla corazzata *Posen*, scelse una nave da carico adibita al trasporto delle banane dal Camerun, il *Pongo*, all'epoca attraccata ad Amburgo e che, data la merce trasportata, era ragionevolmente veloce.³³⁷ La nave, una delle più importanti navi corsare tedesche della prima guerra mondiale, venne armata e ribattezzata *Möwe* e levò gli ormeggi da Kiel alla fine del 1915, con i compiti di deporre circa 500 mine davanti ad obiettivi strategici della costa anglo-francese nemica, nonché di compiere alcune scorrerie ai danni del traffico mercantile dell'Intesa.³³⁸

Il suo rimpatrio dopo la prima missione (novembre 1915-marzo 1916) fu celebrato con molti onori sulle prime pagine dei giornali, anche triestini.³³⁹ La nave tedesca «ha a bordo 4 ufficiali inglesi, 29 soldati di marina inglesi, 166 uomini di equipaggio nemico, un milione di marchi in barre d'oro. La nave ha fermato 13 navi inglesi, 1 francese e 1 belga, in massima parte affondate, in minima condotte come prede in porti neutrali».³⁴⁰ Inoltre la *Möwe* aveva affondato la corazzata

³³³ «La Gazzetta di Trieste», 17 novembre 1916.

³³⁴ «La Gazzetta di Trieste», 3 agosto 1916. *Da un dispaccio di agenzia da Berma*; «Il Lavoratore», 3 ottobre 1916.

³³⁵ «Il Lavoratore», 25 agosto 1916.

³³⁶ «La Gazzetta di Trieste», 30 settembre 1916?

³³⁷ Gabriele Zaffiri, *Kaiserliche Hilfskreuzer. Le navi corsare tedesche nella 1 guerra mondiale*, Pozzuoli (NA), Boopen 2007, opuscolo con pagine non numerate.

³³⁸ Nel corso del 1915, dopo che gli improvvisati incrociatori corsari tedeschi operanti nelle acque extra-europee sono stati tutti eliminati dalla marina britannica, l'Ammiragliato di Berlino decide di riprendere le operazioni contro i commerci dell'Intesa, armando e lanciando sulle rotte oceaniche delle nuove unità, adibite espressamente alla guerra di corsa: Francesco Lamendola, *Le due crociere della nave corsara Möwe*, articolo pubblicato in http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=21109.

³³⁹ «Il Lavoratore», 7 marzo 1916. *Le gesta del Möwe*: l'articolo ripercorre la vicenda del Clan Mactavish, silurato dal *Möwe* nel gennaio, del Cordbridge e del Westburn. Il Capo dell'Ammiragliato della Marina ripercorre le sconfitte inglesi sulla prima pagina del «Lavoratore», 9 giugno 1916.

³⁴⁰ «Il Lavoratore», 5 marzo 1916.

inglese *King Edward VII*, di 15.000 tonnellate, incappata in una delle mine deposte al largo della Scozia e, per quanto riguarda le sue imprese di corsa, nel gennaio del 1916 affondò il mercantile inglese *Farringford* e il vapore *Corbridge* diretto in Brasile con 4.000 tonnellate di ottimo carbone Cardiff. Alcuni piroscafi non venivano affondati, perché servivano come navi di scorta: è il caso dell'*Appam*, un transatlantico in cui i tedeschi scoprirono, come riferiva «Il Lavoratore», sedici casse d'oro provenienti dalle miniere sudafricane e dirette a Londra.³⁴¹

È immaginabile il risalto dato a queste imprese al rientro della *Möwe* in Germania nel marzo del 1916, dopo quasi tre mesi di missione di guerra: il Kaiser in persona ordinò che venisse scortata da una squadra da battaglia fino a Wilhelmshaven. Secondo la voce della stampa gli stessi quotidiani inglesi dovettero ammettere il successo delle imprese della *Möwe*, che veniva continuamente dipinta e trasformata per non farsi riconoscere: infatti, per il «Manchester Guardian», fu la prima nave da guerra germanica che seppe rompere per ben due volte, nell'andata e nel ritorno, il blocco effettivo inglese. Il «Times» ammetteva: «Sarebbe molto spiacevole e veramente inquietante se a molti riuscisse l'avventura del capitano del *Möwe*, che doveva essere molto ben mascherato. Il capitano ha guidata la nave con coraggio e con grande abilità in un'impresa temeraria; egli si merita la celebrità che gode in Germania».³⁴²

Era inevitabile che tali imprese non attirassero l'attenzione del cinematografo. Esiste, infatti, film che documenta i viaggi di questa nave corsara e che venne proiettato a Trieste nel 1917, dopo la seconda crociera, conclusasi in marzo, in cui la nave corsara aveva totalizzato 22 navi affondate. In dicembre all'Eden fu proiettato questo «documento» della *Möwe*,³⁴³ anticipato da un'ampia descrizione delle imprese, contenuta nel manifesto conservato presso la Biblioteca Civica di Trieste. Anche al Fenice il *docufilm* (per utilizzare il termine odierno) *Il Conte Dohna e la sua nave Möwe* veniva annunciato con la medesima solenne preparazione: l'attenzione era, ovviamente, centralizzata sulla colpa inglese:

[...] Un vero documento: ci mostra lo spirito marinaresco e l'umanità dei tedeschi congiunta alla loro ferrea energia, che compiono l'opera di distruzione del tonneggaggio nemico, opera della quale la colpa ricade soltanto sull'empia Inghilterra. In questo film non ci sono «Baralong» né «King Stefan» ma soltanto i nostri valorosi marinai dalla giacca azzurra combattenti fino all'estremo per amore della patria. Un documento che alla fine della guerra farà arrossire di vergogna più di qualche superbo figlio della dominatrice dei mari. Certo che all'equipaggio della *Möwe* non arrecò gioia la distruzione di tanti valori e di tanti frutti di studio accurato, ma l'Inghilterra ve lo costrinse, perché soprattutto alla

³⁴¹ Ibid. e Francesco Lamendola, *Le due crociere della nave corsara Möwe*, cit.

³⁴² «Il Lavoratore», 5 marzo 1916.

³⁴³ BCTs, Fondo Antichi, Manifesti. Vari: 1915-18. Il pieghevole conservato al CMTTs si riferisce alla replica cinematografica proiettata all'Eden l'11 dicembre 1917 (data riportata a matita), in conclusione della sua seconda missione. Un breve video è offerto dal sito www.criticalpast.com – *German Auxiliary Cruiser, SMS Möwe (Seagull) returns home after raiding operations in the Atlantic, during World War I*, con didascalie in lingua inglese. Invece sul canale YouTube c'è una sequenza completa con didascalie originali e sonorizzata: *Breaking the blockade – The sea raider "Möwe"* – YouTube.

gente nostra sta a cuore la grandezza della patria e l'amore dei suoi cari. Imparerete che il film di guerra può essere un vero documento se dettato dalla fedeltà e dalla verità e non già da menzogne e da inganni.³⁴⁴

La seconda missione, tra il novembre 1916 e marzo 1917, che doveva raggiungere l'Atlantico Meridionale, era guidata, come la prima, dal capitano Dohna, ma stavolta era solo guerra di corsa, non di minamento. La macchina da presa poteva perciò entrare a far parte dell'equipaggio, manovrata non da un operatore esterno, ma dal primo ufficiale, il tenente di vascello Wolf, che documentò le imprese, nel film sopradescritto, con consapevolezza storica :

Il primo ufficiale della "Möwe" tenente di vascello Wolf ha assunto le gesta della rinomata nave durante il secondo viaggio dalla partenza al suo ritorno, ed i riuscitissimi quadri ci danno una chiara idea del gran numero di avventure che con entusiasmo e meraviglia apprendemmo dai giornali [...]. Il primo ufficiale, ad onta di altri lavori, ha il sangue freddo di manovrare la macchina cinematografica per assumere i quadri mutevoli degli avvenimenti che poi passano alla storia dei nostri giorni quali gesta memorabili. La vita sulla "Möwe", l'incontro con navi nemiche, l'affondamento di vapori e velieri, l'imbarco dei prigionieri, tutto quello infatti che succede durante questo viaggio avventuroso, lontano dalla patria, nell'immensità dei mari stranieri, vive innanziai nostri occhi, e non ci occorre forzare la fantasia, giacché la realtà a cui assistiamo è giù abbastanza fantastica.³⁴⁵

La medesima fonte riporta l'elenco delle 23 navi incontrate dal *Möwe*, inglesi, belghe, norvegesi, francesi e giapponesi affondate, silurate o, nel caso di trasporto di generi alimentari (almeno, stando alla medesima fonte) rilasciate. Furono molte le navi intercettate con carichi di merce di contrabbando e di carbone, ma anche di frumento e di pesce salato. Come si vede dall'elenco, le navi nemiche con merce di contrabbando risultano «affondate» (anche però la norvegese *Hallejörg*) mentre, se trasportavano frumento e generi alimentari, venivano «rilasciate».³⁴⁶

<i>Nome</i>	<i>Nazionalità</i>	<i>Carico</i>
Voltaire	Inglese	Merce di contrabbando - Affondato
Sarnland	Belga	Generi alimentari –Rilasciato
Mount Temple	Inglese	Merce di contratti – Affondato
Duchess of Cornwall	“	Pesce salato- Affondato

³⁴⁴ BCTs, Manifesti cit., *Il conte Dohna e la sua nave Möwe*, spettacolo cinematografico, s.d., ma «Il Lavoratore» ne riporta le proiezioni dal 12 dicembre 1917, annunciate nel n. del 1 dicembre. La descrizione analitica delle navi cadute in potere del *Möwe* durante la sua seconda missione sono contenute in Gli incidenti "Baralong" erano scontri navali della prima guerra mondiale nel 1915, che coinvolsero la Royal Navy Q-nave HMS Baralong, più tardi ribattezzata HMS Wyandra, e due tedeschi U-boat. Baralong affondò un U-27, che stava affondando una nave mercantile nelle vicinanze, il Nicosian. Circa una dozzina di membri del sottomarino riuscirono a sfuggire tentando di risalire sul Nicosian, ma il tenente Godfrey Herbert, comandante di Baralong, ordinò di giustiziare sommariamente i marinai superstiti. Il fatto, passato alla storia come "the first Baralong incident", fu considerato un crimine di guerra: Francesco Lamendola, *Le due crociere della nave corsara Möwe* cit.

³⁴⁵ BCTs, Manifesto cit.

³⁴⁶ «Il Lavoratore», 5 marzo 1916. BCTs, *Il conte Dohna e la sua nave Möwe*, spettacolo cinematografico, s.d, manifesto cit.

Cambrian Kange	“	Merce di contrabbando – Affondato
Hallbjörg	Norvegese	Merce di contrabbando – Affondato
Georgie	Inglese	Merce di contrabbando - Silurato
Jarrowdale	“	Merce di contrabbando - Rim. a Swinenmünde
Saint Theodore	“	Carbone – Incr. Aus. Nom. Geier [sic]
Wramatist	“	Merce di contrabbando - Affondato
Nantes	Francese	Salnitro – Affondato
Asnierès	“	Frumento - Affondato
Hudson Maru	Giapponese	Diretto a Pernambuco - Affondato
Menieh	Inglese	Carbone - Affondato
Netherby-Hall	“	Merce di contrabbando – Affondato
Brecknockshire	“	Merce di contrabbando – Affondato
Eddi	“	Carbone - Affondato
Katherine	“	Frumento - Affondato
Dagny	Norvegese	Frumento - Rilasciato
Edversode	“	Frumento - Rilasciato
Esmeralda	Inglese	Vuoto - Affondato
Governor	“	Vuoto - Affondato

L'elenco segue l'ordine cronologico delle navi effettivamente incontrate dal *Möwe*: in testa compare la nave inglese *Voltaire* (5.500 t.), diretta a Buenos Aires, affondata il 2 dicembre 1916 subito dopo il trasbordo dell'equipaggio. Quindi, giunta sulla rotta fra Londra e New York, la nave tedesca intercettò il *Mount Temple* (9.800 t.) e il minuscolo tre alberi *Duchesse of Cornwall*, più altri due mercantili, il *King George* e il *Cambrian Range*: tre prede in un solo giorno.³⁴⁷

I prigionieri catturati e portati a bordo della *Möwe* furono centinaia; quando venne catturato il mercantile inglese *Yarrowdale*, che trasportava materiale bellico (ma «merce di contrabbando» secondo il manifesto), una parte di essi venne trasferita a bordo con «un piccolo equipaggio da presa», mentre la *Möwe* si diresse non verso un porto neutrale, ma verso la Germania, a Swinenmünde, in considerazione della preziosità del carico, beffando il blocco navale inglese. Impresa notevolissima, specie se si considera che un equipaggio di appena 15 tedeschi dovette tenere a bada 460 prigionieri.³⁴⁸

³⁴⁷ La descrizione analitica di questa seconda missione è contenuta in Francesco Lamendola, *Le due crociere della nave corsara Möwe* cit.

³⁴⁸ Ibid.

Oggi, dalle 6 in poi, rappresentazioni cinematografiche:

Il Conte Dohna e la sua nave Möwe, grande film in 4 atti. Più che una cinematografia sensazionale, è un documento della guerra marina: incontri con navi nemiche, affondamenti di navigli, imbarchi di prigionieri, la vita sulla nave da guerra: tutto è fotografato con plastica evidenza, e con impressionante realtà che supera la più azzardata fantasia.³⁴⁹

Lunghissime code fuori dal teatro. La nuova pellicola è una delle più superbe assunzioni filmistiche. La movimentata vita a bordo, allegra e tragica, passatempi di marinai e navi sommerse e uomini che si dibattono fra le onde. Tutti gli orrori della guerra marina rivivono plasticamente sotto lo schermo fedele.³⁵⁰

Il Conte Dohna e la sua nave Möwe: continua trepidazione. La rinomata Möwe parte sfidando le minacce delle flotte nemiche, distrugge numerosi battelli, manda in patria altre navi con centinaia di prigionieri e grossa preda.³⁵¹

Il capitano della nave norvegese Hallbjörg, partita il 23 novembre da New York e diretta in Francia, in una sua relazione pubblicata sul «Politiken» di Copenaghen, rivelava i trucchi dei mascheramenti della Möwe. Dopo la cattura, il capitano ammise che un terzo del carico era costituito da merce di contrabbando (zinco e ottone) e la sua nave venne affondata. Sottocoperta dell'incrociatore il capitano incontrò altri 96 uomini della Voltaire; quella sera stessa dovette assistere, inoltre, all'affondamento del piroscafo inglese Mount Temple e all'annegamento dei 750 cavalli e agli altri successivi affondamenti.³⁵²

Nonostante le 40 navi mandate a picco per circa 180.000 tonnellate, tuttavia, ci sarebbe voluto ben altro per mettere in crisi le comunicazioni fra l'Intesa e i Paesi neutrali, soprattutto gli Stati Uniti. In ciò si stavano impegnando gli *U-boote* i quali, come è noto, giunsero a un passo dal recidere i rifornimenti verso la Gran Bretagna e la Francia e contribuirono all'entrata in guerra degli Stati Uniti, poco dopo il rientro della nave corsara nel 1917.

Secondo le fonti ufficiali, la condotta del capitano Dohna fu, per quanto possibile, conforme al diritto di guerra, le navi neutrali vennero rispettate e gli equipaggi di quelle catturate o affondate vennero trattati secondo le norme internazionali, confutando le presunte violazioni, attribuite agli ufficiali della nave, accusati di non aver proceduto alle ispezioni e di non aver messo in salvo i passeggeri.³⁵³

Come nel caso del film *Der Tunnel*, che esaltava la potenza tecnologica del treno suboceanico tra l'Europa e l'America, certamente anche la nave *Möwe* può essere interpretata come un modello di imperialismo non solo patriottico, ma anche tecnologico, al quale si ispirarono, tra l'altro, anche le imprese delle navi corsare del successivo conflitto mondiale.³⁵⁴

³⁴⁹ «Il Lavoratore», 1 dicembre 1917. Teatro-cinema Fenice.

³⁵⁰ «Il Lavoratore», 12 dicembre 1917. Teatro-cinema Fenice.

³⁵¹ «Il Lavoratore», 10 dicembre 1917. Teatro-cinema Eden.

³⁵² «Il Lavoratore», 8 marzo 1917.

³⁵³ Stefano Mannoni, *Da Vienna a Monaco cit.*, pp. 82-83

³⁵⁴ Con la firma dell'armistizio e poi del trattato di pace, la *Möwe* come altre navi da battaglia tedesche di stazza superiore alle 3000 tonnellate venne consegnata agli inglesi. Dopo averla requisita e disarmata la vendettero alla compagnia Elderss & Fysse che la ribattezzò Greenbrier tornando alla sua occupazione primaria, cioè il trasporto di

6.5 Il caso del film tedesco *Der Tunnel* tra promozione culturale e *marketing* socialista.

L'idea di accorciare le vie della navigazione marittimo-commerciale ha prodotto la nascita degli istmi, da quello di Corinto, a quello di Suez, quest'ultimo realizzato con il sostegno finanziario del barone triestino (di adozione) Pasquale Revoltella; insieme, poi, all'istmo di Panama, concluso nel 1914 (ma inaugurato nel 1920) con il concorso degli Stati Uniti per assicurarsi la via al Pacifico, erano parte di un più ampio disegno, soprattutto americano, di abbreviare le vie di comunicazione interoceaniche; si pensi agli accordi con il Nicaragua per l'accesso alla Baia di Fonseca, ottima per una propria base navale.³⁵⁵ Era divenuta una prassi consolidata, nella propaganda di guerra, passare dalla realtà alla *fiction* per evocare ogni avvenimento che potesse alimentare il sentimento nazionalista. Ai tentativi della 'germanizzante' trasformazione dei costumi e dei gusti della popolazione contribuiva il film *Der Tunnel*, interessante caso multimediale anche di educazione civica triestina, nella prospettiva socialista austro-tedesca che esaltava il lavoro operaio e denunciava lo sfruttamento del capitalismo sfrenato. Anzi, tale film riveste una emblematica connotazione dei rapporti tra organizzazione della cultura popolare, che si avvia con il cinema di questi anni a diventare cultura 'di massa' tecnologicamente prodotta, e la politica istituzionale dei regimi europei dei decenni successivi, nei quali il cinema (e la radio) sostituirono quel valore sociale aggregativo che avevano svolto la prosa e la lirica nell'Ottocento. Nell'ambito delle diverse esperienze europee di costituzione di un 'teatro popolare', dovute alla spinta della vertiginosa crescita della società industriale, il movimento socialista, nelle sue varie declinazioni nazionali, tentava di rispondere alla domanda di educazione popolare e propaganda attraverso il teatro.³⁵⁶

È interessante, dunque, che sia stata proprio la socialdemocrazia triestina di lingua italiana, di matrice internazionalista e che vedeva nell'Austria la sopravvivenza economica di Trieste, a poter svolgere questa funzione, cogliendo con precocità la portata comunicativa del mezzo cinematografico: la proiezione di *Der Tunnel* venne, infatti, anteposta alla diffusione del testo teatrale e di quello letterario, a mezzo stampa, dello scrittore tedesco Bernard Kellermann,

banane e frutta dalle Indie Occidentali in Inghilterra. Venne poi riacquistata nel 1933 da una compagnia tedesca e rinominata Oldenburg. L'ora fatale della *Möwe*, ridenominata *Oldenburg*, scattò il 7 aprile 1945, mentre era in servizio come unità di trasporto in Norvegia, venne colpita e affondata da un attacco aereo compiuto da bombardieri della RAF: Francesco Lamendola, *Le due crociere della nave corsara Möwe* cit.

³⁵⁵ Impossibile invece nel progetto che la vedeva allocata fra Vancouver e le coste del Messico: «Il Lavoratore», 25 febbraio 1917. *Un altro canale interoceanico*.

³⁵⁶ In Francia Antoine apriva nel 1881 il Théâtre libre, in Russia Stanislavski e Nemirovitch-Damtchenko nel 1897 concepivano il Teatro d'Arte di Mosca, il Partito socialdemocratico tedesco fondava la Freie Volksbühne: si veda a tal proposito Gianni Isola, Gianfranco Pedullà, *Introduzione* in Isola, Pedullà (a cura di), *Il popolo a teatro. Esperienze europee (1870-1939)*, «Ventesimo secolo», nn. 2-3, 1991, pp.341-358; pp. 348 sgg.

conosciuto anche come corrispondente del «Berliner Tageblatt».³⁵⁷ La première cinematografica, avvenuta al *Theater-Kino-Variété* Rossetti, fu annunciata dal «Lavoratore» nel febbraio del 1916, a cui solo due mesi più tardi fece seguito la pubblicazione in *Appendice* dell'omonimo romanzo. A tale operazione dal sapore 'militante' sottostava, dunque, un implicito connubio tra autorità politico-militare e iniziativa privata ai fini della propaganda interna.

Questo lavoro, pubblicato nel 1913, era diventato rapidamente un *bestseller*, tanto che nello stesso anno furono vendute più di 100.000 copie.³⁵⁸ Tale successo costituiva, dunque, una garanzia per la versione cinematografica, realizzata nel 1915 e diretta dal tedesco William Wauer.³⁵⁹ La prima assoluta aveva avuto luogo il 9 settembre 1915 all'*Union-Palast* sulla *Kurfürstendamm* di Berlino, proiettata poi per tre settimane successive in sette cinema berlinesi; nei soli primi tre giorni attirò circa 45.000 spettatori. Nel corso della guerra fu distribuito con successo in Germania, Cecoslovacchia, Austria, Ungheria, Paesi Bassi e Svizzera.³⁶⁰

L'intento propagandistico, paradigmatico delle intenzioni e delle pratiche demagogiche delle autorità, aveva, inoltre, impiegato *in primis* non la divulgazione a stampa, ma il *medium* cinematografico, in quanto più immediato e fruibile rispetto alla lettura del romanzo. Lo dichiarano le stesse parole del giornale: «Il film sarà una buona preparazione per i lettori alla lettura del romanzo che verrà pubblicato quanto prima nell'edizione del mattino del "Lavoratore". I nostri lettori conoscono già la trama del romanzo. Potranno seguirne gli episodi nelle grandiose proiezioni cinematografiche al Politeama Rossetti [...]».³⁶¹ Oltre al film, definito «sensazionale», nuova categoria estetica attribuita a generi diversi ma di alta fattura, «Il Lavoratore» aveva acquistato «il diritto esclusivo della traduzione in lingua italiana» del romanzo.³⁶² Era, dunque, la lingua italiana a costituire, secondo un meccanismo di psicologia inversa, un'arma di propaganda della *Kultur* tedesca, termine che sommava cultura e militarismo. La critica evidenziava che alle proiezioni «una folla enorme e impressionante si pigiava in ogni cantuccio del vasto teatro. Il capolavoro di Kellermann destò un enorme interesse: «le proiezioni cinematografiche sono

³⁵⁷ «Il Lavoratore», 8 aprile 1916: «Domani domenica inizieremo la pubblicazione del *Tunnel*».

³⁵⁸ BACF, David Bordwell, *Der Tunnel*, nel *Catalogo del cinema muto di Pordenone 2015*, in www.davidbordwell.net/blog.

³⁵⁹ BACF, William Wauer (1866-1962) fu uno dei più interessanti registi tedeschi del primo decennio del Novecento, e nei suoi scritti si batté per la causa del film come arte. Lasciò il mondo del cinema nel 1920 per diventare un artista di rilievo nell'ambito della *Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten* (Unione internazionale degli artisti espressionisti, cubisti, futuristi e costruttivisti); sono famose le sue sculture e i suoi dipinti astratti: Stefan Drosseler, *Der Tunnel*, in *Catalogo delle Giornate del cinema muto di Pordenone*, edizione 2015, <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/giornate/comunicati.html>. Ringrazio la dr.ssa Elena Beltrami per avermi fornito la copia digitale del film.

³⁶⁰ BACF, Stefan Drosseler, *Der Tunnel*, in *Catalogo delle Giornate del cinema muto di Pordenone*, cit. <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/giornate/comunicati.html>.

³⁶¹ «Il Lavoratore», 12 febbraio 1916. *Il romanzo del domani*. Il giornale ricorda i precedenti lavori di Kellermann: *Yester e Li*, poi *Ingeborg* (gran successo, 25 edizioni), *Mare*, *Lo stolto* (tratto dalla vita moderna). *Der tunnel* fu pubblicato nel 1913, tradotto in parecchie lingue, stampati oltre 120.000 esemplari: «Il Lavoratore», 12 febbraio 1916

³⁶² «Il Lavoratore», 8 febbraio 1916.

riuscitissime, suggestive e nitidissime».³⁶³ Inoltre «le proiezioni al Rossetti invogliarono i nostri lettori a gustare l'alata fantasia dell'opera geniale di Kellermann».³⁶⁴ Il giornale ne riportava brevemente la sinossi:

L'ingegnere americano Mac Allan ha ideato il colossale progetto di congiungere l'Europa con l'America mediante una grandiosa galleria suboceanica. Egli ha scoperto "l'allanite", più dura del diamante, capace di perforare ogni pietra. Lloyd, l'uomo più ricco del mondo, lo appoggia, i miliardari americani si costituiscono in sindacato, formando tre miliardi di dollari. Finché un giorno durante i lavori accade una catastrofe e migliaia di vittime muoiono nella gigantesca galleria. Ma Mac Allan non molla e dopo 24 anni il lavoro è finito. Il treno la percorre in 24 ore. E' il trionfo del lavoro umano! Oggi *Il tunnel*, ultima proiezione. Nei prossimi giorni si darà a Vienna.³⁶⁵

A chiarimento della natura propagandistica del film, va detto che il proletariato urbano di recente immigrazione, composto sia dai regnicoli che dalla piccola borghesia slovena (preveniente dall'*Hinterland* come dalla Stiria, dalla Carniola e dalla Carinzia) e croata, costituiva il *target* sociale, composito e conflittuale, sui cui la socialdemocrazia triestina cercava culturalmente di far leva. La compagine socialista triestina, guidata dal direttore del «Lavoratore» Valentino Pittoni, era (come già accennato) di orientamento internazionalista ed austromarxista, contrapposta all'autonomismo del socialismo istriano, nella convinzione che solo l'appartenenza all'Austria, in una prospettiva federalista, avrebbe garantito il futuro di Trieste.³⁶⁶ Perlopiù di lingua italiana, essa era presente in tutti gli strati sociali della città, quindi non si può parlare di una netta coincidenza tra conflitto etnico, nazionale e sociale.³⁶⁷ La demarcazione linguistica era segnata dalla denominazione dei partiti: quello di lingua italiana si chiamava *Sezione italiana adriatica del Partito operaio socialista in Austria*.³⁶⁸ La cultura era un elemento unificante dei diversi circoli associativi, sia italiani, che sloveni e tedeschi: il fatto stesso, ad esempio, che usassero lo stesse sale (in particolare la «casa operaia», le cosiddette *Sedi Riunite*) per le loro attività corali, musicali, drammatiche, sportive e ricreative, dà l'impressione di un generale accordo, come sottolinea Marina

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Ivi, 10 febbraio 1916.

³⁶⁵ Ivi, 10 febbraio 1916.

³⁶⁶ Da una prima fase filoitaliana, il socialismo si sviluppò successivamente in una specificità locale, simpatizzante della socialdemocrazia austriaca (meno per la conterranea slava), rappresentata, tra gli altri, da Valentino Pittoni, impiegato della Finanza, Michele Susmel, fondatore del Circolo di Studi Sociali con finalità culturali, anche lui tipografo, Silvio Pagnini (di cui rimane fondamentale il testo sui *Giornali di Trieste*, 1959) e Giovanni Oliva, operaio tipografo di sentimenti repubblicano-garibaldini ed editore del «Lavoratore» negli anni di guerra Gianni Pinguentini, *Il ribaltone dell'Austria Asburgica: 1915-1918. (Ricordanze d'un triestino)*, Trieste, Libreria Internazionale Cappelli Editrice 1968, pp.161-172.

³⁶⁷ Come sottolinea Sabine Rutar, *Le costruzioni dell'io e dell'altro nella Trieste asburgica: i lavoratori e le nazionalità*, in Marina Cattaruzza (a cura di), *Nazionalismi di frontiera. Idenità contrapposte sull'Adriatico nord-orientale 1850-1950*, Soveria Mannelli (CZ) 2003, pp. 23-46: 26-27.

³⁶⁸ Distinguendosi dal *Partito sociale-democratico del Litorale e della Dalmazia* e dalla *Jugoslovanska socialnodemokratska stranka*: Marina Cattaruzza, *Socialismo adriatico. La socialdemocrazia di lingua italiana nei territori costieri della Monarchia asburgica: 1888-1915*, Manduria-Bari-Roma, Lacaita 1998, pp. 91 sgg.

Cattaruzza, tra le varie anime linguistiche.³⁶⁹ Il direttore musicale dei cori italiano e sloveno era il medesimo e i coristi sloveni cantavano i brani dalle opere di Verdi come facevano inversamente i coristi italiani con gli autori sloveni: pratica che rientrava nell'unica attribuzione simbolica alla *performance* musicale, che superava dunque la reciproca animosità.³⁷⁰ Il *Circolo di studi sociali* era a Trieste il più grande organismo organizzatore di conferenze nei teatri della città e, dunque, di propaganda culturale: i socialdemocratici chiedevano che tutti gli operai si unissero contro l'oppressione della borghesia e, di conseguenza, scelsero la casa operaia, insieme agli italiani ed anche ai tedeschi, come luogo centrale delle loro attività.³⁷¹ Nel periodo prebellico, però, i contrasti nazionali si erano radicalizzati, ma fu, in particolare, la Sezione italiana del partito socialista, espressione dei nuovi gruppi sociali, a dare un impulso determinante al processo di sviluppo delle masse urbane, complice la crescita dei traffici portuali che, nel 1913, aveva raggiunto i massimi livelli a Trieste, con la produzione di un tonnellaggio pari a quello di tutti i porti italiani.³⁷²

La socialdemocrazia centroeuropea svolse, quindi, importanti funzioni di acculturazione e di integrazione indiretta nella società civile e nello Stato (pur in termini parzialmente conflittuali), con un progetto di autoeducazione operaia improntato all'ideale borghese della *Bildung*,³⁷³ Ne conseguì una profonda motivazione ad investire nel campo dell'educazione, secondo una struttura che ricalcava quella dei maggiori centri della Monarchia asburgica, attraverso anche una rete funzionale di cooperative culturali.³⁷⁴ Volgendo un'occhiata al passato, è utile ricordare che tra i fondatori del socialismo triestino, sostenuto dai garibaldini irredentisti della Società Operaia Triestina, militava anche Giovanni Oliva, editore del «Lavoratore»; molti erano gli impiegati, gli operai e i tipografi di buona cultura con ideali di giustizia sociale fra le classi lavoratrici. Secondo la concezione socialista del capo del movimento, la maestra Giuseppina Marinuzzi, i modelli educativi a cui si ispirava la socialdemocrazia triestina guardavano al movimento operaio tedesco e inglese, non a quello italiano, e dovevano rivolgersi all'intera esistenza quotidiana del proletariato, compreso lo svago e il tempo libero (tanto che arriverà a deplorare i saccheggi delle manifestazioni del 1902).³⁷⁵

Di tale funzione ricreativo-educativa «Il Lavoratore» divenne uno dei canali privilegiati. Trasformatosi nel 1914 da bisettimanale a quotidiano, dal luglio del 1915 usciva anche con un'*Edizione serale*. Unico organo di stampa in lingua italiana permesso dalle autorità, non era più

³⁶⁹ Sabine Rutar, *Le costruzioni dell'io e dell'altro* cit., in *Nazionalismi di frontiera*, cit., pp. 32-35.

³⁷⁰ Ivi, pp. 36-37.

³⁷¹ Ivi, p. 40.

³⁷² Marina Cattaruzza, *Socialismo adriatico* cit., pp. 127-8 e 179.

³⁷³ Ivi, p. 129.

³⁷⁴ Per le Cooperative socialiste di consumo si veda Elio Apih, *Le Cooperative Operaie di Trieste, Istria e Friuli*, profilo storico redatto da Elio Apih con la collaborazione di Claudio Silvestri, Trieste 1993, p. 12 sgg. e Giuseppe Piemontese, *Il movimento operaio a Trieste: dalle origini alla fine della prima guerra*, Udine, Del Bianco 1961, p. 220 sgg.

³⁷⁵ Marina Cattaruzza, *Socialismo adriatico* cit., p. 136.

un giornale politico, ma cercava di dare voce ad una vita cittadina reale e ‘vissuta’ dalla popolazione. Apertamente pacifista, raccolse la benevolenza della politica austriaca soprattutto nei due ultimi anni di guerra, quando la Monarchia si avviava a reclamare una pace separata. Come precisa Giuliano Gaeta, non valorizzò mai troppo né le sconfitte, né le vittorie austriache.³⁷⁶

Con lo stesso intento demagogico anche i drammaturghi tedeschi Hermann Sudermann e Gerhart Hauptmann furono in quell’anno ospiti sia del giornale socialista che dei lavori interpretati al Rossetti dalla compagnia di Carmelo D’Angeli. A Sudermann, giornalista e drammaturgo come Kellermann, vennero tributati gli onori di un vero capostipite teatrale tedesco, paragonato a «Sardou, per capire il gusto teatrale dei nostri padri, e a Scribe, per illustrare il teatro in auge dei nostri nonni».³⁷⁷ Di Sudermann vennero recitati sul palcoscenico triestino *La fine di Sodoma* «contenuto di filosofia e psicologia sociale rappresentato con successo da ben 27 anni»³⁷⁸ e in ottobre, per celebrare il suo sessantesimo compleanno, il celebre dramma (anche per l’interpretazione di Garavaglia) *Pietra tra pietre*, di cui fu poi realizzata una versione cinematografica.³⁷⁹ Di Hauptmann la recitazione a Trieste del dramma *Anime solitarie*,³⁸⁰ un «lavoro psicologico»,³⁸¹ era stata preceduta dalla pubblicazione in forma di romanzo d’appendice.³⁸²

Ritornando a *Der Tunnel* di Kellermann, nome che completa questo trittico della drammaturgia tedesca del tempo, il soggetto proposto rientrava nella comunicazione politica tedesca, che verrà istituzionalizzata l’anno successivo, nel 1917, con la creazione della UFA, mediante il concorso di banche e industrie (come già esposto), al fine di sbarazzare la concorrenza cinematografica estera in Germania (della Nordisk in particolare). Proprio la dimostrazione di tale potenza economica sembra essere il vero soggetto del film.³⁸³ La rubrica *Cronache letterarie* del «Lavoratore», in occasione della *premère* del 12 febbraio 1916, ne diede una particolareggiata descrizione; la

³⁷⁶ Nel «Lavoratore» confluirono anche alcuni degli ex redattori del «Piccolo», dopo l’incendio della sede avvenuto il 23 maggio 1915: Giuliano Gaeta, *Trieste durante la guerra mondiale. Opinione pubblica e giornalismo a Trieste dal 1914 al 1918*, Trieste, Luglio 2009 (prima ed. Trieste, Delfino 1938), pp. 87-90.

³⁷⁷ «Il Lavoratore», 10 marzo 1917.

³⁷⁸ «Il Lavoratore», 19 gennaio 1917.

³⁷⁹ «Il Lavoratore», 3 ottobre e 17 dicembre 1916. Nel 1918 viene pubblicizzato a Trieste il film artistico *Pietra fra pietre*, «straordinario dramma sociale: questo lavoro desterà certamente enorme interesse perché mesi or sono venne recitato dalla compagnia di prosa diretta da Carmelo d’Angeli ed ottenne un clamorosissimo successo al Politeama Rossetti; migliaia di persone assistevano a questo intenso dramma»: «Il Lavoratore», 11 maggio 1918.

³⁸⁰ «Il Lavoratore», 13 novembre 1916.

³⁸¹ «La Gazzetta di Trieste», 19 novembre 1916.

³⁸² «Il Lavoratore», 18 settembre 1916.

³⁸³ David Bordwell e Stefan Drosseler, *Der Tunnel*: «Projektions AG “Union” PAGU, distribuzione Nordische Films&Co. G.m.b.H. – DE 1915, regista/direttore di scena William Wauer, dal romanzo di Bernhard Kellermann (1913). Cast: Friedrich Kayssler (Mac Allan, l’ingegnere), Fritzi Massary (Ethel Lloyd), Hermann Vallent (Lloyd, il milionario), Rose Veldtkirch (Maud Allan), Felix Basch, Hans Halden; data uscita: 9.9.1915, Berlino (Union-Palast); 2006 metri; data visto censura: 7.8.1915 (B.10245/15)»; copia conservata presso il Filmmuseum di Monaco. Restauro 2015: scheda del film pubblicata sul sito delle *Giornate del cinema muto* di Pordenone, edizione 2015 <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/giornate/comunicati.html>. Ringrazio Elena Beltrami della Cineteca del Friuli per il suo prezioso aiuto.

colossale opera di perforazione suboceanica, durata 26 anni (un tempo definito «americano»), viene sconvolta dalla catastrofe di una terribile esplosione nella galleria:

[...] Più che l'incendio è il folle panico che miete migliaia di vittime umane. Dall'antro oscuro vengono tratti corpi contusi e sanguinolenti, escono primi cadaveri lividi, irriconoscibili. La folla esasperata chiede vendetta, vuole assetarsi di sangue. La moglie e la figliuola del costruttore sono lapidate dagli energumeni [...]. Segue la catastrofe finanziaria: scoperte alcune malversazioni, il cassiere si suicida, le azioni del sindacato, il più potente trust della terra, calano vertiginosamente, perdono ogni valore. Mac Allan è tratto innanzi alle Assise, viene condannato, poi assolto in Cassazione. Il panico bancario si diffonde in un baleno, le casse sospendono i pagamenti. Ma grazie al più potente finanziere del mondo, e a sua figlia che Mac Allan sposerà dopo 24 anni, riesce a completare l'opera.

Il romanzo di Kellermann è scritto in uno stile rapido, nervoso e vibrante, come si conviene a chi evoca la febbrile vita odierna. Diremo anzi che *Il tunnel* è il romanzo del domani, forse del domani prossimo, come è stato qualche racconto di Giulio Verne. Kellermann descrive a potenti colori la vita del grande lavoro umano, dipinge con mano maestra il ritmo accelerato, la febbre dell'attimo fuggente delle metropoli americane. Nelle sue pagine rombano i treni direttissimi, fischiano le sirene, strepitano le grandi arterie cittadine. Le notti sono inondate da luci multicolori, da fallaci soli artificiali, da razzi reclamistici. Aereoplani gettano cartelli di firme raccomandate. Un'aeronave con due grandi occhi, enorme civetta, arde di lettere luminose: "Successo! – Suggestione! – Ricchezza! – Prolungazione della vita! – Garanzia! – dott. Joaty, Brooklyn!" Su in alto, sopra la sfolgorante Nuova York, stanno, pallide e miserabili, la luna e le stelle.... *Il segna-libro*.³⁸⁴

La scena degli azionisti che saccheggiano la sede dell'impresa di Mac Allan ha un evidente significato politico. Il film non può non essere accostato al capolavoro del cinema espressionista *Metropolis* di Fritz Lang (1927), di cui anticipa importa ingredienti, come le scene di massa, le disumane condizioni di lavoro della classe operaia, relegata nel sottosuolo cittadino, o l'esplosione sotterranea del generatore e l'allagamento della città. *Der Tunnel*, però, non propone nessun atto di eroismo individualistico: materializza piuttosto l'espressione della *Kultur* tedesca, secondo cui la missione civilizzatrice delle nazioni dei «mercanti» dell'Occidente, nella prospettiva wilsoniana di ordine e progresso, era destinata a frantumarsi contro lo spirito della quotidianità degli eroi comuni, che nel film sono gli operai che al progresso hanno sacrificato la loro vita.

Tale visione culturale, antitetica, secondo anche la dicotomia spengleriana, alla *Zivilisation* occidentale, emerge dal pamphlet di Werner Sombart *Mercanti ed eroi (Händler und Helden)* del 1915, che identificava la cultura tedesca con l'ideale, di ascendenza faustiana, del sacrificio individuale per la patria e per il bene comune, sostenendo che esso si contrapponeva nettamente alla cultura inglese dei mercanti, priva di scrupoli.³⁸⁵ L'origine del primo conflitto mondiale, per Sombart, risaliva pertanto a due contrapposte concezioni del mondo: la patria dei mercanti e la patria degli eroi. Lo spirito dei mercanti e quello degli eroi si formano nelle semplici attività quotidiane e pervadono di sé l'intera vita spirituale dei popoli, dalla scienza all'etica, alla filosofia,

³⁸⁴ «Il Lavoratore», 12 febbraio 1916.

³⁸⁵ Werner Sombart, *Mercanti ed eroi (Händler und Helden: patriotische Besinnungen)*. 1915), Roma, Aracne 2012, p. 39.

dando forma alle istituzioni dello Stato, al concetto di patria e improntando, in modo peculiare, i diversi atteggiamenti nei confronti della guerra. L'anticapitalismo sombartiano potrebbe, dunque, costituire l'ideale contesto teorico di questo film, traslato nella chiave del socialismo internazionale.

Ma un'altra interpretazione ancora potrebbe svelare il vero 'significante' del film, cioè la sua valenza promozionale di prodotto culturale tedesco, trasmesso attraverso le industrie cinematografica, pubblicitaria e della stampa, sempre presenti nel film per accompagnare l'apoteosi dell'impresa dell'imprenditore Mac Allan.³⁸⁶ La trovata meta-cinematografica del regista sembra anticipare il modello wellsiano delle *Things to Come*: nel film, dopo 26 anni di lavoro, egli inaugura il treno suboceanico e l'evento viene trasmesso da una futuristica televisione, che proietta le immagini su schermi giganti in tutto il mondo. Nel romanzo d'appendice una casa cinematografica veniva incaricata di documentare tutte le fasi dell'impresa.

Nel film, inoltre, sono colte con maggior delicatezza le sfumature psicologiche dei personaggi, grazie anche a una delle rarissime apparizioni cinematografiche della leggendaria cantante d'operetta Fritzi Massary, grande star dei palcoscenici di Berlino e di Vienna.³⁸⁷ Le riprese della moglie di Mac Allan, che osserva da un palco il marito che cerca di convincere il milionario Lloyd a finanziarlo, sono costantemente modulate da Wauer, con angolazioni dal basso e dall'altro, per metterne in rilievo la sua importanza e le sue paure (quando, ad esempio, scruta sullo sfondo la figlia di Lloyd, in cui vede una rivale).³⁸⁸

Ma le principali scene, con le quali Wauer puntava a colpire lo spettatore, erano quelle di massa: gli operai al lavoro, le sommosse della folla in preda al panico, la frenetica agitazione degli operatori di borsa: immagini colte 'a volo d'uccello' e che anticipano un'eisensteiniana percussione di luce e movimento frenetico.³⁸⁹ Le scene del film colpirono molto anche il pubblico del Rossetti:

[...] Ed ecco avvicinarsi in una logica successione di episodi la folla che plaude entusiasta al meraviglioso progetto del tunnel sotto l'Oceano, e impreca poi contro l'inventore al momento della catastrofe; ecco ergersi i formidabili cantieri, ove all'audacia del pensiero tien dietro lo sforzo poderoso di migliaia e migliaia d'operai che s'affaticano all'ardua impresa. Ecco la maschia figura di Allan che domina il mondo luminoso del capitalismo americano per

³⁸⁶ Per questo gli uffici del Militärische Film und Photostellen (poi BuFA: Bild und Film Amt) furono collocati nel Ufficio degli Affari Esteri. A tal proposito Wolfgang Mühl-Benninghaus riporta il caso di Alfred Hugenberg, che dal 1916 iniziò a costruire quello che sarebbe diventato il noto colosso Hugenberg-Konzern, un'azienda con interessi nell'editoria, nel cinema e nella stampa, compresi giornali e agenzie pubblicitarie che all'inizio degli anni venti esercitò una grande influenza sulla stampa di destra in Germania con la casa editrice Casa Scherl: Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung* cit., p. 122.

³⁸⁷ La Massary era talmente popolare che diede il suo nome a una marca di sigarette e arrivò a guadagnare per una compagna pubblicitaria fino a 24.000 goldmark tedeschi: Paola Sorge, *Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967*, Roma, Elliot, 2014, 24 sgg.

³⁸⁸ David Bordwell, *Der Tunnel*, nel *Catalogo del cinema muto 2015* cit., in www.davidbordwell.net/blog

³⁸⁹ Ibid. Heinz Carl Heiland fu il direttore tecnico responsabile degli effetti speciali e delle sequenze relative allo scavo del tunnel. Sembra che siano state utilizzate anche riprese documentarie girate durante la costruzione della metropolitana di Berlino: Stefan Drosseler *Der Tunnel*, *Giornate del cinema muto* cit.

scendere poi nei recessi della galleria, tra i lavoratori affranti e gli scoppi delle mine, che devono schiudere la grande via di comunicazione.³⁹⁰

Il 9 aprile «Il Lavoratore» cominciò a pubblicare le puntate del romanzo in *Appendice*. E' interessante comparare quanto finora analizzato con la tecnica narrativa, quasi da sceneggiatura, utilizzata da Kellermann, di cui anche il giornale tratteggia lo stile:

Kellerman descrive a potenti colori la vita del grande lavoro umano, dipinge con mano maestra il ritmo accelerato, la febbre dell'attimo fuggente delle metropoli americane. Nelle sue pagine rombano i treni direttissimi, fischiano le sirene, strepitano le grandi arterie cittadine. Le notti sono inondate da luci multicolori, da fallaci soli artificiali, da razzi reclamistici. Aereoplani gettano cartelli di firme raccomandate. Un'aeronave con due grandi occhi, enorme civetta, arde di lettere luminose: "Successo! – Suggestione! – Ricchezza! – Prolungazione della vita! – Garanzia! – dott. Joaty, Brooklin!" Su in alto, sopra la sfolgorante Nuova York, stanno, pallide e miserabili, la luna e le stelle..."³⁹¹

In effetti lo stile asciutto e l'abbondanza dei discorsi diretti, tecniche proprie della scrittura giornalistica, predispongono il testo ad una lettura per immagini. Non desta, pertanto, stupore il fatto che, sull'onda dell'ampio successo ottenuto dal film, il 25 febbraio venisse proiettata una versione omologa intitolata *La ferrovia sotto l'Oceano*, «film che interessò molto», probabile edizione della casa Emperor che, per questo, finì in contenzioso con la Union-Film.³⁹²

7. Le «serie» dello *star-system* tedesco legato al noleggio dei film: la ditta Monopolfilm di Virginia Perini

Nel 1916 apriva i battenti a Trieste un ufficio di noleggio di pellicole, di proprietà di Virginia Perini. Dal 1915 compariva come «Perinifilms» con sede ad Abbazia, vicino Fiume, dove la *manager* gestiva il cinema Riviera. Molto probabilmente la Perini prese le redini dell'impresa del marito, Luigi Perini, industriale, arrestato il 21 maggio 1915, il cui nome compare tra i deportati nel campo di Göllersdorf e poi di Vienna, dove la moglie andava a trovarlo per affari.³⁹³ Proprio

³⁹⁰ «Il Lavoratore», 13 febbraio 1916.

³⁹¹ «Il Lavoratore», 9 aprile 1916.

³⁹² Nel gennaio 1914 la Emperor-Film&Co. annunciò che avrebbe prodotto un film intitolato *Der Tunnel*. Nel marzo successivo la Union-Film di Berlino acquistò i diritti per la trasposizione sullo schermo del romanzo di Kellermann, e citò in giudizio la Emperor; fu questa una delle prime controversie legali tedesche in materia di diritti d'autore cinematografici. La Emperor perse la causa e non poté utilizzare la parola "tunnel" nel titolo del proprio film, che fu ribattezzato *Das Riesenprojekt: der Schienenweg unterm Ocean* (*Il grande progetto di una ferrovia sotto l'oceano*). In qualche caso, come ad esempio nel settembre 1915 a Praga, un cinema proiettava *Der Tunnel* e un altro, in diretta concorrenza, dava *Der Schienenweg unter dem Ocean*, che era stato completato qualche mese prima ma aveva ricevuto recensioni negative: Stefan Drossler *Der Tunnel*, *Giornate del cinema muto* cit.

³⁹³ BCTs, *Schedario dell'irredentismo*. Lista dei deportati 1914-1918, schede dattiloscritte RP MISC 245/31. Secondo la *Guida generale* cit. del 1915: «ag., in via Barriera Vecchia 13 e in via Navali 44». Il fondo *Kriegsüberwachungsamt* conservato presso il *Kriegsarchiv* dell'ÖSAW (Vienna), alla voce «Perini», riporta che Perini Alois fu internato a Volosca (Abbazia), confinato a Göllersdorf (Bücher, 4, INDEX O-Z, 1915), e poi a Vienna in un campo di

gli anni di guerra rappresentarono per la Perini, come per altre donne imprenditrici vicarie dei propri mariti al fronte o fuoriusciti altrove, un'ascesa professionale nel commercio e nel noleggio di film, che inizialmente comprendeva la distribuzione, in regime di monopolio, ad Abbazia (dove aveva la sede centrale) a Vienna e a Fiume, per includere poi anche la piazza di Trieste nel 1917, anno in cui spostò la sede centrale a Vienna (rinvio a tal proposito al cap.IV).

A lei si deve la comparsa a Trieste dello *star-system* tedesco. Nel 1916 al Fenice compaiono, infatti, per la prima volta a Trieste, le «serie» cinematografiche delle grandi dive tedesche. L'attrice e regista Fern Andra, insieme all'italiana Maria Carmi (attiva a Berlino), alla cantante/attrice berlinese Lotte Neumann e alla «diva del Nord» Asta Nielsen erano «le più celebri artiste della cinematografia moderna, che la scorsa stagione hanno riportato il più brillante successo in tutti i teatri» e le cui le rispettive «serie artistiche» divennero nel 1916 monopolio della ditta di Virginia Perini: «Il mio ufficio noleggio fornirà scelti programmi in grande assortimento, delle primarie case. Richieste ed informazioni vengono dirette alla ditta Perinifilm, Abbazia».³⁹⁴ La sua attività ricalcava esattamente la strategia commerciale, introdotta da Paul Davidson, in uso nei paesi tedeschi: i distributori, per elevare i profitti, negoziavano i diritti di esclusiva dei nuovi film direttamente con i proprietari delle sale, al fine di promuovere la novità e di alzare i prezzi delle prime visioni. La conseguenza era che i film diventavano più lunghi e narrativi.³⁹⁵

Se fino al 1915 i noleggiatori pubblicizzavano le «serie» dedicate alle grandi dive del muto italiano, nel 1916 gli stessi avevano dovuto convertirsi alle corrispettive tedesche. Nel marzo, al cinema del Rossetti, arrivarono le «comiche» della serie Dorrit Weixler, artista del teatro di corte di Vienna (*L'ottava figliola*, *Le nozze di Lola*, *Monella indiavolata*, *La signorina Piccolo*).³⁹⁶ Proprio nel 1916 l'attrice ebbe un attacco di nervi e fu trasportata in un sanatorio e, dopo tre mesi di degenza, morì nell'autunno di quell'anno.³⁹⁷

Le tre grandi dive del muto tedesco-danese, le cui serie stavano, dunque, inondando per la prima volta le sale cinematografiche del 1916, erano Fern Andra, Maria Carmi e Asta Nielsen (*Foto n. 7*); se fossero state americane, sarebbero diventate leggendarie, a giudicare la quantità di film da loro interpretati in pochissimi anni. Le loro serie arrivarono a Trieste nel luglio, dunque a ridosso della germanizzazione operata dal Commissario imperiale nel maggio precedente, come

concentramento, «Konz. Lager Oberhollabrunn», «Perini Virginia, um Bewilligung einerwöchentl. Geschäftsreise für ihren konf. Mann nach Wien» (Bücher, 6, INDEX L-Z, 1915-1916).

³⁹⁴ «Il Lavoratore», 30 luglio 1916.

³⁹⁵ Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco* cit., p. 68.

³⁹⁶ «Il Lavoratore», dal 3 marzo al 7 marzo 1916.

³⁹⁷ «Il Lavoratore», 19 aprile 1917. *Artisti del cinematografo*.

«monopolio» della ditta Perini. Da quel momento il suo ufficio di noleggio lascerà un'impronta profonda nel repertorio locale.³⁹⁸

Il successo in Germania dell'attrice danese Asta Nielsen, legato al film *Aufgründen (Abisso)*, segnò anche l'introduzione del nuovo sistema di distribuzione basato sul monopolio, lo stesso vigente anche a Trieste. Su tale aspetto della storiografia cinematografica tedesca riveste una fondamentale importanza il contributo della ricercatrice Corinna Müller, che ha studiato la nascita e lo sviluppo del sistema monopolistico di noleggio delle pellicole, esistente anche in Svizzera. Il processo, partito dalla Danimarca, aveva preso piede in Germania e nell'Austria-Ungheria (ma poi anche nel resto d'Europa) e aveva comportato una trasformazione istituzionale dell'industria cinematografica, connessa alla sedentarizzazione del cinematografo, per la necessità di mantenere un'affluenza costante di pubblico in sala. Un film esisteva in un solo esemplare (teoricamente protetto dai diritti d'autore) e la cessione dei suoi diritti di sfruttamento creava nuovi monopoli: ossia il produttore cedeva il diritto di trattamento del film a un solo distributore, il quale a sua volta cedeva il diritto di programmazione a un solo gestore della sala con diritto di esclusiva sulla prima rappresentazione e sulle seguenti, in un luogo e per una durata determinati; quindi non poteva essere presentato in un'altra sala e vi era un rigido controllo sulle copie del film.³⁹⁹ Dunque il monopolio si basava sulla cessione dei diritti e non sulla vendita; in questo modo bastavano poche copie di un film per farlo circolare rapidamente, mentre nel sistema concorrenziale ne occorreavano molte per essere vendute ai gestori. E fu proprio questo sistema a salvare il mercato cinematografico tedesco dal dissesto a causa della forte concorrenza estera. E' chiaro, quindi, che i produttori, prima della guerra, traevano più vantaggio nel vendere più copie presso distributori in regime di libero mercato. Dal 1911, infatti, i produttori tedeschi realizzarono lungometraggi che misero in vendita sui mercati di altri paesi europei, contando sulla popolarità delle *star* cinematografiche. La società *International Films-Vertrieb GmbH* aveva stipulato un contratto in esclusiva per tre anni con Asta Nielsen e il suo futuro marito, lo sceneggiatore e regista Urban Grad. La società abbracciava la più grande catena tedesca di sale cinematografiche, la PAGU (*Projections AG Union*, società austriaca di

³⁹⁸ «Fern Andra, Maria Carmi, Asta Nielsen, Le tre più celebri artiste della cinematografia moderna, che la scorsa stagione hanno riportato il più brillante successo in tutti i teatri, divengono monopolio della ditta V. Perini, rende noto che, oltre alle tre su menzionate serie artistiche, il mio ufficio noleggio fornirà scelti programmi in grande assortimento, delle primarie case. Richieste ed informazioni vengono dirette alla ditta V. Perini, Abbazia. Indirizzo telegrafico Perimifilm Abbazia, Telefono int. N. 36»: «Il Lavoratore», 30 luglio 1916.

³⁹⁹ Corinna Müller, *Genesi e struttura dello star-system in Germania*, in Gian Luca Farinelli e Jean—Loup Passek, *Star al femminile*, Ancona, Cineteca del Comune di Bologna – Centre Gerges Pompidou, Transeuropa 2000, pp. 163-173. Id., *Le origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911*, in Paolo Cherchi Usai, Laura Codelli (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1990, pp. 94 sgg. Sull'industria cinematografica tedesca basata sul monopolio, che copriva anche Zurigo, si vedano le pagine di Mattia Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, Pisa, ETS 2017, pp. 95-97.

distribuzione) e il distributore Christoph Mülleneisen, l'inventore del sistema del monopolio.⁴⁰⁰ Anche la stampa triestina riportava il nome di Asta Nielsen accompagnandolo al neonato sistema industriale tedesco: «non bella, ma intelligente e simpatica, Asta Nielsen recita nella commedia, nel dramma e nella farsa con la stessa facilità. Si è fondata a Berlino una Società per azioni per sfruttare il talento di Asta Nielsen. La case cinematografiche se la contendono». A giugno compare a Trieste la serie a lei dedicata e, nella sua veste comica, erano note le sue «brillantissime commedie», tra cui *La falsa Asta Nielsen*, 1600 metri in cui «il sorriso abbonda, allietta l'animo e ringiovanisce il cuore»: dunque, un toccasana 'tedesco' per un'umanità 'italiana' in guerra.⁴⁰¹ Tangibile sembra la sua adesione patriottica nell'interpretazione del film "*S.I.*" (*Nave aerea*) ovvero "*Amor di patria*" (Atto I: *Fidanzamento*; Atto II: *Sospetto*; Atto III: *Amor di patria*), proiettato all'Edison il 27 agosto.⁴⁰²

In tale sistema distributivo la campagna pubblicitaria diventava una componente essenziale per il lancio di un film, e la star era l'investimento garantito: quello tedesco degli anni di guerra era un vero *star-system* e le «serie» ne costituivano l'ossatura economica. I distributori puntavano sul richiamo dell'attrice di successo, presentata nella sua «serie» di film, e i proprietari delle sale si impegnavano acquistando tutta la serie della stagione, articolandola in programmi settimanali di proiezioni. Tale strategia, regolarmente adottata anche dalla distributrice Virginia Perini, si traduceva praticamente nell'annunciare tramite i *media* con molto anticipo le date di uscita di tutti i film della diva, per spingere i gestori delle sale a prenotare l'intera serie, senza averla vista, con il vantaggio di poter applicare tariffe vantaggiose per chi la prenotava; il nome della star e la fornitura regolare dei film costituivano già la garanzia necessaria. Nel giugno, ad esempio, al Rossetti comparve la serie Asta Nielsen, comprendente il film *La notte eterna*, dove l'attrice, nella parte di una cieca, veniva lodata dalla critica per la sua grande interpretazione artistica, l'originalità del soggetto e l'espressione della parola: «ella vi è di una muta tragicità e il suo silenzio ha l'espressione della parola»; parole che, per un film muto, chiariscono tutta la potenza espressiva di questa interprete.⁴⁰³ La sua fama era tale da legare il suo nome ad una vera e propria moda, abbinata a vari prodotti commerciali, quali la «sigaretta Asta Nielsen» o la «tartina Asta Nielsen».⁴⁰⁴

Maria Carmi (Norina Gilli), attrice italiana di cinema e teatro, di padre italiano e madre austriaca, aveva sposato il poeta bavarese Carl Vollmöller, traduttore in tedesco di Carducci e

⁴⁰⁰ Corinna Müller, *Genesi e struttura dello star-system* cit., pp. 164-165.

⁴⁰¹ Al Rossetti, ad esempio, si proiettava il terzo film della serie, intitolato *Il gioiello dell'amore*: «Il Lavoratore», 6 giugno 1916; per le pellicole comiche: di Asta Nielsen a Trieste «Il Lavoratore», 5 giugno 1916.

⁴⁰² «Il Lavoratore», 27 agosto 1916.

⁴⁰³ «Il Lavoratore», 15 giugno 1916.

⁴⁰⁴ Corinna Müller, *Genesi e struttura dello star-system* cit., p. 168.

D'Annunzio ed autore della pantomima spettacolare *Das Mirakel*, musicata da Humperdinck e messa in scena da Max Reinhardt, uno dei più grandi successi degli anni 1912-13. Protagonista di tale lavoro era la Carmi che, a Londra, fu notata dal barone Serra, rappresentante in Gran Bretagna delle maggiori società cinematografiche italiane. Serra la fece scritturare dalla Cines. Poi passò alla Savoia, alla Monopol e, alla fine del 1914, alla Morgana Film di Catania, dove Nino Martoglio la volle protagonista del suo *Sperduti nel buio*, film con il quale divenne famosa.⁴⁰⁵ Allo scoppio della guerra dovette, a causa della nazionalità del marito, lasciare l'Italia per la Germania, dove, tra il 1914 e il 1918, interpretò per la Bioskop alcuni film, diventando tedesca d'adozione. Gli echi della sua celebrità non potevano mancare anche a Trieste. Al Fenice il primo film della serie Maria Carmi, *Bellezza maledetta*, «romanzo passionale» fu rappresentato nel febbraio 1916.⁴⁰⁶ *Retaggio d'odio*, film in sei parti della Cines che però non ebbe molto successo per lo stile esageratamente teatrale, a Trieste venne rappresentato nel dicembre 1914 e nel maggio 1915.⁴⁰⁷ Ma fu con *Teresa Raquin* dalla Morgana, dal romanzo di Zola, girato nel 1913, in cui recitava anche la settantaquattrenne Giacinta Pezzana, che Maria Carmi venne annoverata tra le migliori attrici cinematografiche europee. Il film comparve al Rossetti nel settembre 1916 come «il forte dramma che fu giù interpretato su queste scene dalla somma attrice Giacinta Pezzana»; della tragedia della piccola borghesia la critica riportava «l'impressione della scena in cui la vecchia madre, privata della favella, cerca invano di accusare gli assassini di suo figlio, con i quali è costretta a vivere sotto un tetto: ovunque destò meraviglia e riportò un successo incomparabile».⁴⁰⁸ Infine, altri suoi capolavori proiettati nel 1916 furono *L'accordo in do minore*,⁴⁰⁹ *Il mantello d'ermellino*, commedia in tre atti, e *L'ultima visione di Spinola*, una tragedia in 4 atti che «sollevò moltissime discussioni per il soggetto un po' arrischiato e le scene terrificanti di una donna che diventa vittima di un uomo lussurioso»:⁴¹⁰ evidentemente c'erano già ben altre tragedie che il pubblico era costretto ad affrontare.

Come Maria Carmi, scrittrice anche di romanzi (pur con scarsa fortuna) che vennero trasposti sullo schermo,⁴¹¹ Fern Andra fu una poliedrica figura artistica. Sceneggiatrice, scrittrice, attrice, regista e ballerina, nata a Chicago nel 1893, dopo una brevissima esperienza americana,

⁴⁰⁵ In un'intervista la Carmi lamentava che il cinema sia un'industria e non un'arte, poiché «l'unica preoccupazione nel girare un film è l'assillo del guadagno, del tempo e delle spese, anche per gli attori che devono recitare»: articolo di Maria Adriana Prolo, in «Cinema», XX, 25 aprile 1942. Riapparve in Italia nel 1918 e, sposatasi con il principe georgiano Matchabelli, si trasferì a New York, dove fondò una scuola di recitazione: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, ad vocem, pp. 1110-1111.

⁴⁰⁶ «Il Lavoratore», 26 febbraio 1916.

⁴⁰⁷ «Il Piccolo», 5 maggio 1915, al cine-teatro Alfieri (poi Familiare).

⁴⁰⁸ «Il Lavoratore», 10 settembre 1916.

⁴⁰⁹ «Il Lavoratore», 5 marzo 1916, al teatro cine Ideal.

⁴¹⁰ «Il Lavoratore», 10 aprile 1916, al teatro cine Fenice.

⁴¹¹ Due suoi romanzi alla pellicola furono proibiti: *Teoria della pazzia* e *Baci che uccidono*: «Il Lavoratore», 19 aprile 1917. *Artisti del cinematografo*.

andò in Austria a studiare recitazione con Max Reinhardt, per poi passare in Germania, dal 1919 al 1927, alla UFA.⁴¹² Secondo il *Filmlexicon*, all'avvento del sonoro Fern Andra abbandonò il cinema, tornò negli Stati Uniti e si occupò di politica: e che si interessasse di politica, lo possiamo dedurre da una notizia riportata dal periodico austriaco «Der Kinobesitzer» che, nell'aprile del 1918, svelava: «Nei circoli cinematografici circola la voce che Fern Andra sia stata arrestata per spionaggio in favore della Francia».⁴¹³ Era una donna, dunque, impegnata nel percorrere molteplici corsie professionali, anche politiche, e forse proprio per questo così amata a Trieste, anche nei due anni successivi, diventando definitivamente la «beniamina del pubblico» con il film *L'anima di una infelice donna*, «romanzo della vita reale», da lei stessa scritto, ideato e interpretato (concessionaria Triestefilms).⁴¹⁴ Tra i suoi lavori troneggiavano sulla stampa *Potenze misteriose*,⁴¹⁵ *I due veri amici*⁴¹⁶ e *La farfalla si bruciò le ali*, film, quest'ultimo, che riportò il definitivo successo a Trieste della poliedrica autrice; vi interpretava il personaggio di un'artista del circo, ambiente a lei noto, dato che il padre era aerista. Il circo era un soggetto che si stava imponendo come nuovo *mélo* della semantica cinematografica di guerra.⁴¹⁷

Un'altra *star* delle diverse serie apparse nel 1916 fu Erna Morena, attrice tedesca pure della scuola di Max Reinhardt, che aveva esordito prima della guerra al Deutsches Theater. Nel 1914 l'attrice firmò un contratto per la casa di produzione Messter-Film G.m.b.H., che creò un nuovo marchio appositamente per lei, la «Erna Morena Film Serie», arrivata a Trieste nel 1916 (tra le proposte, i film *Ritorno dal passato*, *L'oro della rivincita* *La morte bianca* e *Fu un sogno*), conclusasi nel giugno al Fenice con l'ultimo film *L'ora della ricompensa*.⁴¹⁸

A questa faceva seguito l'inizio della serie dell'attrice (e sceneggiatrice dagli anni '30) Lotte Neumann, con il dramma in tre atti *La coscienza del dovere* e con la commedia in un atto *La rosa bianca*.⁴¹⁹ Lotte Neumann, berlinese, nata Charlotte Pötler, doveva il suo nome d'arte al regista Max Mack e faceva il suo ingresso a Trieste preannunciata da una grande fama. Il suo film *Artur Imhoff*, presentato al Fenice il 7 giugno, era «preceduto da grande successo in Germania, dramma in sei atti tratto dall'omonimo romanzo di Hans Land, prodotto dalla Deutsche Mutoscope di

⁴¹² Divorziata dal generale Friedrich Von Weichs, si risposò con il pugile Curt Prenzel: *Filmlexicon degli autori e delle opere* cit., ad vocem, p. 136.

⁴¹³ «Der Kinobesitzer». *Offizielles unabhängiges Organ des Reichverbandes der Kinematographischenbesitzer in Österreich*, 29 aprile 1918. Sembra sia stata salvata dall'intervento di Kaiser stesso e dal suo matrimonio con il barone von Weichs, ucciso durante la guerra: «The New York Times Archives» 12 febbraio 1974, pag. 36.

⁴¹⁴ «Il Lavoratore», 3 giugno 1916. Teatro Fenice.

⁴¹⁵ «Il Lavoratore», 15 giugno 1916

⁴¹⁶ «Il Lavoratore», 11 dicembre 1916

⁴¹⁷ Sulla fortuna del soggetto del circo nel cinema del primo Novecento rinvio al cap. IV, par. 2.1; «Il Lavoratore», 7 marzo 1916, *La farfalla si bruciò le ali* al teatro Fenice.

⁴¹⁸ Per Erna Morena, nome d'arte di Ernestine Maria Fuchs, attiva fino agli anni '40, cfr. Ute Mings, *Erna Morena - Stummfilmstar: Grande Dame auf Lebenszeit*, Bayerischer Rundfunk, 2006, pp. 1-17.

⁴¹⁹ «Il Lavoratore», 7 giugno 1916.

Berlino», con gli attori Keiser Titz ed Emil Rameau.⁴²⁰ L'eroismo della *union sacrée* familiare, che partecipava allo sforzo collettivo della forza spirituale della nazione, era stavolta personificato in un uomo, ma non un soldato, e neanche un padre di famiglia, bensì un civile armato solo di puri sentimenti: un vecchio chirurgo, che dopo aver sposato la giovane figlia di un suo paziente, si sacrifica quando comprende che la moglie è innamorata di un giovane coetaneo.⁴²¹

Ma la serie più numerosa di film, presenti a Trieste dal 1916 al 1918, fu quella di Henny Porten (come evidenzia la *Tav.5*), caso macroscopico di sfruttamento pubblicitario dell'immagine di una diva da parte di un produttore, in questo caso Oskar Messter, parallelo e competitivo al progetto Nielsen della *International Films-Vertrieb G.m.b.H.*⁴²² Era illegale che un produttore sfruttasse direttamente i suoi film distribuendoli in regime di monopolio, eppure non ebbe opposizioni, tanto era il potere attrattivo della *star*. La concorrenza tra la 'danese' Nielsen e con la 'tedesca' Porten creava il pretesto per una spietata concorrenza tra i due mercati distributivi, entrambi molto potenti in Germania. Messter si giovava delle origini berlinesi della Porten, rimarcandole nel presentarla sulle riviste cinematografiche.⁴²³ Tutta la famiglia Porten venne 'mobilitata' durante la guerra: ovvero il padre, proveniente dal teatro di Magdeburgo, e le sue figlie Rosa, che lasciò presto il set per diventare soggettista, ed Henny appunto, prototipo della bellezza germanica e protagonista di molti film diretti dal marito, Curt Stark, e da Rudolf Biebrach. Per lei, prima donna degli schermi tedeschi, Robert Wiene diresse tre film nel 1916-1917, per poi confermarsi come suo regolare produttore nel 1919.⁴²⁴ Nel 1917 un vistoso box pubblicitario annunciava che a Trieste «è arrivata la famiglia Porten in film. Non solo Henny Porten, ma anche Rosa Porten, la sorella, e Francesco Porten, il padre della celebre Henny, in un dramma marinaresco di assoluta prima visione per Trieste. Domani, al Teatro Cine Ideal».⁴²⁵

Le dive cinematografiche 'berlinesi' furono, dunque, una costante del divismo femminile nei cinematografi triestini e, in particolare, al cinema Ideal, rifornito dalla Monopolfilm di Virginia Perini, che offriva una vastissima scelta: ad anticipazione di questo connubio commerciale, costante nel 1917, si possono citare i film *Ov'è la felicità*, «grande romanzo d'amore diviso in 4 capitoli, 1600 m, con Henny Porten, nuovo per Trieste, arrivato in questi giorni da Berlino dove conseguì un

⁴²⁰ Lotte Neumann raggiunse l'apice della sua carriera cinematografica nel 1920, grazie ad Ernst Lubitsch, che la volle nel film *Romeo e Giulietta nella neve*: Uli Jung, Walter Schatzberg, *Beyond Caligari. The Films of Robert Wiene*. Berghahn Books, New York-Oxford 1999, pp. 47 sgg.

⁴²¹ «Il Lavoratore», 7 giugno 1916.

⁴²² Corinna Müller, *Genesi e struttura dello star-system* cit., pp. 169-170.

⁴²³ Come nella «Erste Internationale Film-Zeitung», rivista letta in tutta Berlino anche dai gestori di sale in libero mercato: ivi, pp. 170-172.

⁴²⁴ René Jeanne, Charles Ford, *Storia illustrata del cinema, I, Il cinema muto*, Milano, dall'Oglio 1967², p. 46; Uli Jung, Walter Schatzberg, *Beyond Caligari* cit., p. 26.

⁴²⁵ «Il Lavoratore», 26 maggio 1917.

enorme successo»⁴²⁶ e *La figlia dei dodici padri*, «nuovissimo romanzo d'amore in 4 atti, con Hedda Vernon del Teatro di Corte di Berlino».⁴²⁷

7.1 E le *star* italiane?

Le artiste italiane non erano però scomparse dalle proiezioni triestine. In agosto l'Italia dichiarò guerra alla Germania, ma le novità cinematografiche 'regnicole' erano ancora un motivo di richiamo del pubblico e di guadagno per gli impresari. Il numero maggiore di film italiani si ritrova nel palinsesto del Teatro Cine Ideal. Vistosi annunci furono riservati alla «serata di gala in onore della bellissima e prediletta artista Francesca Bertini, che si produrrà allo schermo nel nuovissimo dramma d'amore in 3 parti *Principessa straniera*» e la *Canzone di Werner*, seguiti da «due attualità: *L'ultimo bombardamento all'Isonzo di Gorizia*, I e II serie»,⁴²⁸ mentre contemporaneamente al Rossetti la stessa attrice compariva nel film *Passione che travolge*.⁴²⁹ «Nuova per Trieste» era anche la pellicola *L'onore del banchiere*, con Ettore Berti e Guido Brignone;⁴³⁰ in settembre l'Ideal poteva fregiarsi addirittura del passaggio in città dell'attrice italiana Lyda Borelli, la quale «si produrrà nel grande romanzo di Bataille *La donna nuda*»: annuncio che lascia stupefatti, poiché l'omonima pellicola era stata integralmente vietata dalla censura nel maggio del 1915.⁴³¹ Vistose inserzioni sul giornale non mancarono neanche per il film proiettato al Cine Ideal *La sconfitta di Napoleone*, «diviso in 8 atti e 4 quadri, fatto eseguire per incarico dell'Imperatore di Germania. Mamme, conducete i vostri bambini». ⁴³² Il medesimo film venne proiettato al Familiare come «ricostruzione storica in 4 atti della casa Pathé, che ottenne alcuni anni fa un successo colossale al Teatro Eden; il numeroso pubblico seguì le varie fasi dell'epopea napoleonica fedelmente riprodotte»: ⁴³³ pur di ostentare la caduta napoleonica, la *réclame* non taceva, dunque, nemmeno sulla provenienza del film, derogando palesemente ai provvedimenti pubblicati dall'ufficio di censura nelle *Verbotene kinematographische Aufführungen* del 1915.

⁴²⁶ «Il Lavoratore», 1 marzo 1917.

⁴²⁷ «Il Lavoratore», 10 marzo 1917.

⁴²⁸ «Il Lavoratore», 11 giugno 1916.

⁴²⁹ «Il Lavoratore», 12 giugno 1916.

⁴³⁰ Ibid, al cine-teatro Familiare.

⁴³¹ «Il Lavoratore», 8 settembre 1916. ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene kinematographische Aufführungen*, film censurati nella settimana dal 4 al 10 marzo 1915: *Das nackte Weib* (Cines).

⁴³² «Il Lavoratore», 3 ottobre 1916.

⁴³³ «Il Lavoratore», 20 -22 giugno 1916.

Tre dei film italiani in cartellone, ovvero *Corsa all'amore*, con Mario Bonnard ed Elisa Severi («Mario Bonnard regalerà ad ogni intervenuto la sua fotografia»), *Per l'altrui felicità*, con Hesperia, e *Venere orgiastra* erano esclusivi della citata ditta di Erwant Anmachian.⁴³⁴

Film di derivazione italiana non mancarono neanche al Fenice, come *La storia d'un Pierrot*, con Francesca Bertini e musiche del maestro Costa, eseguite dall'orchestra completa e con assolo di mandolino del maestro Pressan,⁴³⁵ film che giorni prima era stato proiettato all'Ideal con musica sincronizzata e gli assoli dello stesso Pressan.⁴³⁶ Nel giugno al teatro-cine Familiare, dopo il film *La rinuncia*, con Elisa Severi ed Ettore Berti, «in occasione del secondo anniversario dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando e consorte, verranno date due film assunte dall'autorità *I solenni funerali a Trieste e a Vienna*, con una assunzione di Sarajevo e del luogo in cui si svolse l'attentato».⁴³⁷ Altri capolavori italiani di consolidato successo, infine, furono proiettati all'Edison, pubblicizzato come «il ritrovo preferito del sesso gentile, ove, oggi e giorni successivi, si può assistere allo svolgersi del poetico ed interessante lavoro *Musica da camera*. Le proiezioni verranno accompagnate dall'insuperabile *Sinfonia* di Beethoven. L'ambiente è continuamente arieggiato».⁴³⁸

Non deve sorprendere la permanenza a Trieste di film italiani, che provenivano dai distributori austro-tedeschi, spiegabile dalla stessa politica governativa della cinematografia tedesca che, per alimentare il proprio mercato interno negli anni di guerra, come vedremo nel prossimo capitolo, si adatterà ad una politica di compromesso con i produttori e i gestori di cinema.

⁴³⁴ Cfr. cap, II, par. 3.5. «Il Lavoratore», 17 luglio e 6 agosto 1916.

⁴³⁵ «Il Lavoratore», 30 ottobre 1916.

⁴³⁶ Ivi, 4 ottobre 1916.

⁴³⁷ Ivi, 29 giugno 1916.

⁴³⁸ «Il Lavoratore», 30 luglio 1916. Altri capolavori rappresentati all'Edison: *I promessi sposi*, della casa Pasquali; *I due sergenti*, con Alberto Capozzi; *Il diritto di uccidere*, con Elisa Severi e Dante Cappelli; *Anima perversa*, interpretato da Maria Caserini-Gasparini e Mario Bonnard: «Il Lavoratore», 14 e 20 giugno, 7 luglio 1916.

IV 1917

Cinema e viveri: un contrasto? L'anno della fame e della cinematografia tedesca

1. L'epoca delle code per il pane.... e per i *Theater-Kino-Variété*.

Il 1917 è l'anno cruciale nell'*Alltagsgeschichte* della Grande guerra.¹ Le condizioni esasperate della quotidiana 'lotta per la vita' gettano un'ombra oscura, in cui domina la dissoluzione della società urbana di una delle città più importanti dell'impero asburgico, intendendo per società urbana la complessità della vita comune, dentro uno spazio urbano svuotato della referenzialità istituzionale, eppure ancora partecipe degli echi della sfera culturale centroeuropea.

Le code in strada erano la nuova istituzione di guerra nel 1917. Davanti a ogni spaccio interminabili colonne di donne: per il pane, per il latte, per il carbone, per il petrolio, per il tabacco, anche per un rocchetto di filo da cucire; per la carne, poi, si mettevano in fila già dalla sera precedente.² Le condizioni materiali e morali della popolazione erano già difficili, ed ora rese pessime. Secondo la tesi della storica americana Maureen Healy il collasso dell'impero asburgico fu dovuto, principalmente, alla fame che attanagliò il fronte interno e alla conseguente disgregazione sociale: citando i rapporti della polizia viennese, la studiosa sottolinea che «*unfortunate disruptions and delays at Vienna's main artillery factory were attributed to food lines, because women laborers stuck in line come late or don't appear at work at all*».³ Per fornire l'effettiva misura dello sfinimento e dell'indigenza della popolazione viennese, in un solo giorno del 1917 vi erano in media 350.000 persone in 1.100 code che attendevano fuori dai negozi o davanti ai mercati. Le diverse forme di illegalità e di violenze interne dilagavano fra la popolazione, anche fra le donne e i bambini in fila, che provocavano spesso dimostrazioni di protesta contro i benestanti, la polizia o lo Stato e molte volte il governo dovette far fronte ai molti abusi usati dai negozianti verso i clienti.⁴

Analoga situazione incandescente regnava anche a Trieste, ridotta alla carestia, iniziata già nella primavera del 1915, e con una situazione sanitaria che peggiorava: le razioni di pane e di lardo venivano ridotte e a giugno si manifestarono già i primi casi di febbre spagnola. I tessuti in lana

¹ In area germanica, l'*Alltagsgeschichte* considera lo studio della realtà quotidiana della gente comune in particolari comunità, con uno spiccato interesse ad indagare le condizioni locali della vita dei tedeschi durante il nazionalsocialismo: Lynn Hunt, *La storia culturale nell'età globale*, Pisa, Ets 2010, p. 71.

² Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra, una giovinezza*, Bologna Cappelli, 1938, p. 161.

³ Un'esauritiva panoramica sull'argomento si veda Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge University Press 2004: «The food crisis culminating in "lining up" and rioting had serious consequences for the Habsburg war effort. By 1917 the persistent refusal to perform duties and the frequent rebellions against authorities amounted to civilian mutiny»: pp. 35 e 73.

⁴ Ivi, pp. 77 sgg.

erano aumentati del 200%, quelli in cotone del 250-300% e le calzature dell'800-950%. Una tabella dei prezzi (in corone) degli articoli di prima necessità rende l'idea del rincaro generale:⁵

<i>Al Kg</i>	<i>Prima della guerra</i>	<i>Attuale</i>
Carne bovina	1,44	5,60
Lardo	2,16	10,08
Petrolio	0,40	1,20
Caffè	2,40	40,00
Farina	0,56	1,20
Formaggio	3,60	9,00

Cronaca di città. Code notturne. Questo sciagurato periodo di guerra viene chiamato l'epoca delle code. Stare in fila da mane a sera: ecco la sorte dei cittadini e specialmente della povera cittadina... che non protesta più. Ora è la volta delle code notturne. Chi vuole mangiare un po' di carne a prezzo ridotto deve mettersi in fila nel cuor della notte. Le strade sono avvolte nelle tenebre, i fanali guizzano qua e là con aria moribonda. S'ode un cicaleccio dimesso e melanconico. Dinanzi alla porta chiusa della macelleria si sono dato convegno i primi avventori, cinque, sei donne in scialletto nero con le cedole rossigne. Scoccano le tre. Per qualcuna è solo la prima coda del giorno.⁶

Le madri di famiglia e le massaie, constatava Aurelia Reina Cesari, non erano mai a casa: erano sempre fuori a fare le code non solo per il pane ma, stando alle notizie riportate sui giornali, anche per i biglietti davanti ai botteghini dei teatri e dei cinema, e non solo forse per distrarsi: più volte le case rimanevano senza gas, senza petrolio e senza carbone, mentre i locali pubblici erano riscaldati.⁷

In Ungheria, invece, paese agricolo e fertile, il pane si comprava liberamente, senza tessera, in tutti i forni. Le autorità ungheresi non permettevano l'esportazione dei propri prodotti agricoli verso l'Austria.⁸ La popolazione, ridotta a 150.000 abitanti, subiva, inoltre, non solo la crisi alimentare ma anche quella dell'approvvigionamento.⁹ L'entroterra carsico era esausto dopo le requisizioni militari e solo i contadini erano più favoriti, perché potevano sottrarre con mille sotterfugi i prodotti agricoli per rivenderli alla borsa nera.¹⁰ Vi erano le cucine di guerra e la distribuzione di cibo dalla Pia Casa dei poveri per i nullatenenti, ma la situazione della parte austriaca della duplice monarchia

⁵ « Il Lavoratore », 27 giugno 1916.

⁶ « Il Lavoratore », 30 luglio 1917. Edizione serale.

⁷ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit. pp. 219-220.

⁸ Gianni Pinguetini, *Il ribaltone dell'Austria Asburgica: 1915-1918. (Ricordanze d'un triestino)*, Trieste, Libreria Internazionale Cappelli Editrice 1968, pp. 145-6.

⁹ Sulla crisi della produzione, il dimezzamento demografico e la crisi dell'approvvigionamento si veda « Il Lavoratore », 20 agosto, 19 ottobre e 24 novembre 1917.

¹⁰ A Trieste era stata istituita la commissione di approvvigionamento che ogni settimana mandava ai giornali la lista di viveri da distribuirsi dietro la presentazione della tessera. Ma i prezzi crescevano vertiginosamente, parimenti allo strozzinaggio, e le provviste si esaurirono velocemente: Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit. pp.152 sgg.

non reggeva il confronto con l'Ungheria.¹¹ La penuria d'acqua, causata, secondo la stampa autorizzata, dai bombardamenti dell'aviazione italiana in città, erano dovuti, in realtà in buona parte, al convogliamento delle sorgenti di Aurisina, già impoverite e situate proprio in prossimità della prima linea, nelle retrovie del fronte carsico per esigenze militari.¹² La città non solo era separata da ogni zona agricola fertile, ma era assediata anche moralmente: cresceva la prostituzione, anche quella autorizzata per le cosiddette «uffizialine» (destinate cioè agli ufficiali austriaci in licenza).¹³

Le cronache cittadine si riempivano di notizie di furti e tentati suicidi. La vera 'guerra interna' era, dunque, contro la corruzione, che aveva scavalcato ogni legge e ogni moralità e distrutto i legami familiari. Il quadro delineato dalla stampa gettava un'allarmante denuncia: «La moglie onesta che diventa amante e procrea, le fidanzate che si danno al primo capitato, donne che si procurano lussuosi abiti con mezzi segreti, pubblici funzionari abusano della propria posizione per arricchirsi, masse di negozianti con i depositi pieni nascondono la merce, anche per venderla a prezzi da spavento, commerci clandestini di viveri avuti illecitamente, commercio di articoli posti fuori sequestro».¹⁴ Gli attacchi aerei sulla città, inoltre, si fecero più frequenti; quello del 30 agosto, provocato da un'incursione di trimotori Caproni, aveva causato due morti e cinque feriti.¹⁵

Le dichiarazioni di guerra degli Stati Uniti alla Germania e all'Austria-Ungheria, che minacciavano di trascinare in guerra anche gli stati dell'America meridionale, ma soprattutto i gravissimi avvenimenti di febbraio in Russia, che avevano portato alla rivoluzione a Pietroburgo, agli scioperi e all'arresto dei ministri (e alla successiva caduta dello zar) contribuirono alla svolta pacifista, sostenuta dalla diplomazia segreta della Monarchia imperiale, ripetutamente sottolineata sulle prime pagine del «Lavoratore».¹⁶ Un segnale di tiepida distensione aveva portato il governo nel 1917 a riaprire il Parlamento austriaco, chiuso fin dall'inizio della guerra. I deputati delle diverse nazionalità e i socialisti presentarono interpellanze sulle persecuzioni contro gli elementi «politische unverlässlich», sulle illegalità degli internamenti e dei confinamenti. Molti internati vennero liberati e poterono trasferirsi nelle città dell'entroterra, dopo l'amnistia generale per i reati politici minori e il provvedimento per non deferire più ai tribunali militari i reati soggetti a lieve sanzione penale.¹⁷ Tra i deportati, Silvio Benco e Ferdinando Pasini ripresero la loro attività,

¹¹ Gianni Pinguentini, *Il ribaltone dell'Austria* cit., pp. 165-166.

¹² Ivi, p. 154 e 158.

¹³ In «Vecchia Trieste», compilatore ed editore Corrado Ban, numero unico, Tipografia Adriatica, marzo 1981.

¹⁴ «Il Lavoratore», 16 agosto 1917.

¹⁵ Qualche tempo prima sul giornale era apparso un appello alla popolazione ad attenersi alle norme previste in caso di attacco aereo e a non lasciarsi andare alla curiosità di vedere; la gente, infatti, rimaneva in casa e guardava alle finestre: «Il Lavoratore», 21 agosto 1917.

¹⁶ «Il Lavoratore», 16 marzo, 3 e 24 aprile 1917.

¹⁷ «Il Lavoratore», 1 luglio 1917.

pubblicando il primo la rivista «Umana» e il secondo (come redattore capo) «La Lega delle Nazioni», fondata dal socialista filoitaliano Edmondo Puecher.¹⁸

Nell'opinione comune si faceva strada una legittima attesa di una svolta per una guerra che sembrava ristagnare nelle trincee europee: una svolta di pace, come ormai il ceto medio sperava, ma anche di rivoluzione politica, come auspicavano i socialisti e le masse operaie e contadine, sollecitate dai fatti russi. Era chiaro a tutti che quella guerra sarebbe finita con esiti imprevedibili che allora nessuno poteva immaginare se non la speranza di una pace da ottenere subito. La società europea del 1917 era attraversata da una forte tensione emotiva, da uno *streben*, uno stato d'animo in cui attesa, ansia, aspettativa ma anche impotenza davanti agli avvenimenti e agli sconvolgimenti, si intrecciavano vorticosamente. E in quel clima cominciarono a maturare le intenzioni di dare forma a quelle idee di autodeterminazione, di ricerca di libertà politica e nazionale, disegnando così il futuro del continente europeo nell'inevitabile dissoluzione degli Imperi centrali.

La guerra, quindi, si spostava dalla trincea al cuore delle nazioni in lotta e il nuovo campo di battaglia era il territorio, lo spazio da contendere nella prossima edificazione di Stati coincidenti con le nazionalità o con i progetti rivoluzionari. Era una partita terribile, giocata nel corso di dodici mesi, dove tutte le forze in campo si sforzavano non tanto di cercare la pace, ma di preparare il terreno per quello che sarebbe venuto dopo la guerra, mettendo pure in conto che il dopoguerra non sarebbe stato affatto pacifico, a causa del tornaconto di ciascuno.

Un clima del genere si respirava anche a Trieste. La guerra, a due passi dalla città, non era più uno spettacolo a cui assistere con la trepidazione del '15 o le speranze del '16, perché la città si era trasformata, con una involuzione antropologico-sociale destinata ad essere il terreno di maggior contesa per quel dopoguerra ancora così lontano e nebuloso. E non mancavano poi i risentimenti, da una parte e dall'altra, come pure il chiaro disegno politico delle autorità austriache di non lasciare nulla di intentato per trattenere Trieste nel consesso asburgico e, casomai ciò non fosse stato possibile, di creare i presupposti per lo scontro sotterraneo e la sua ingovernabilità sociale. Un atteggiamento che ricorda la decisione del comandante di una nave che, per non consegnarla all'avversario, preferisce affondarla o spingerla all'incaglio. Trieste si incagliò proprio allora.

L'Isonzo fu il principale teatro delle ultime battaglie sul fronte orientale, come anche delle coeve pellicole o degli spettacoli del 1917. Da aprile circolava nei teatri triestini una esecuzione corale, composta da 40 voci, diretta del maestro E. Cerocchi, intitolata *La Guardia dell'Isonzo*, su parole di M. N. Pardo e musica dello stesso Cerocchi (probabilmente un musicista locale).¹⁹ Il cinema fece da eco alle ultime tre battaglie sull'Isonzo. La decima battaglia si svolse in un maggio

¹⁸ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit. pp. 216-217.

¹⁹ «Il Lavoratore», 1 aprile, 25 e 30 agosto 1917. Non si hanno ulteriori notizie di questa composizione, né del suo autore.

di sangue, anche perché l'artiglieria italiana era stata integrata da batterie pesanti inglesi. Il Monte Santo e l'Hermada rimasero, tuttavia, inespugnati mentre veniva lanciata la controffensiva a Duino, vicinissimo a Trieste. In giugno le truppe austro-ungariche si aspettavano gli attacchi italiani sull'Hermada, unico rilevante ostacolo verso Trieste. In pieno svolgimento dell'undicesima battaglia sull'Isonzo, quando i violenti combattimenti sull'altopiano della Bainsizza alla quota 800 (la sola roccaforte che gli italiani erano riusciti a controllare) stavano impegnando gli «eroici figli dell'Ungheria, della Stiria e della Galizia»,²⁰ al *Theater-Kino-Variété* Eden di via Acquedotto, gestito nel 1917 da Joseph Caris, veniva proiettato in agosto il «film d'attualità» *La decima battaglia dell'Isonzo*, presentato come il più grande avvenimento storico in pellicola poiché si poteva assistere, a prezzi ribassati, alle riprese effettuate a bordo del veicolo condotto «dal nostro valente aviatore tenente De Banfield».²¹ Gottfried Freiherr von Banfield, dalmata, dopo aver frequentato il corso per diventare pilota presso la scuola di volo Wiener Neustadt e poi impiegato alla stazione degli idrovolanti sull'isola di Santa Caterina, al largo di Pola, nel 1915 fu incaricato di supervisionare e dirigere i lavori di costruzione di una base di idrovolanti a Trieste (all'Arsenale) e, al termine dei lavori, ne fu nominato comandante, incarico che mantenne fino alla fine della Guerra. In questo periodo volò sull'aereo A-11, soprannominato «Uccello Blu» e si meritò l'appellativo di «Aquila di Trieste».²² Prodotto dalla Sascha Film e distribuito a Vienna nel giugno precedente, *Die zehnte Isonzoschlacht*, lungo 1380 metri, era stato dunque girato sul vicino fronte e dovette aver fatto, probabilmente, molta impressione sul pubblico astante, di fronte a «fuochi a tamburo, lanci di granate a mano, assalti di fanterie, lancia fiamme, squadre d'assalto attraverso il lago. Idroplani e aereoplani in volo sul fronte e verso Miramare-Trieste, squadre aeree che lanciano bombe».²³

Al Fenice, contemporaneamente alle proiezioni sulla *Decima battaglia* che avevano luogo all'Eden, veniva invece proiettato il film di guerra *La grande battaglia alla Somme*, «una cinematografia grandiosa che ci trasporta in mezzo all'orrore e alla distruzione delle battaglie moderne, ammiratissima dal pubblico che accorse in folla. Segue spettacolo di varietà».²⁴ Non si trattava, come si può immaginare, della celebre pellicola inglese del 1916 *The Battle of the*

²⁰ «Il Lavoratore», 30 agosto 1917.

²¹ *Eden, Teatro di Varietà*: prossimamente *La decima battaglia dell'Isonzo* «film d'attualità, preparativi di difesa, preparativi dei mortai da 42 centimetri. Sua maestà l'imperatore Carlo I assiste alla battaglia. Il celebre aviatore De Banfield getta bombe sugli accampamenti di Sdobba (Grado). La nostra gloriosa artiglieria nel fuoco a tamburo. Lanciamine. Granate a mano. Mortai da 30,5, 35,38 e 42 cm in azione. Gas asfissianti. I nostri prodi soldati riportano una gloriosa vittoria e ritornano con innumerevoli prigionieri italiani. Il più grande avvenimento storico in pellicola, finora proiettato, magnifico panorama di Trieste assunto dall'aereo. Completeranno lo spettacolo nuovi numeri di varietà»: citazioni estratte dai tamburini e dai box-réclame apparsi sul «Il Lavoratore», 10, 14 e 21 agosto 1917.

²² Goffredo De Banfield, *L'Aquila di Trieste. L'ultimo cavaliere di Maria Teresa narra la propria vita*, Trieste, Lint 2010.

²³ La sinossi della pellicola è contenuta nelle *Painmann's Filmlisten* 1917, n. 67, vom 3. bis 9. Juni 1917

²⁴ «Il Lavoratore», 14 agosto 1917.

Somme, ma della sua versione tedesca: un' «assunzione dal vero per ordine del Comando dell'esercito germanico. Quattro operatori cinematografici rimasero vittime nell'assumere queste gesta nelle prime file in mezzo al fuoco micidiale».²⁵ La pellicola, definita «sensazionale», costata la vita a quattro «eroi», proveniva dai cinematografi di Vienna ed era stata elaborata nell'ufficio militare foto-cinematografico di Berlino. Nella prima parte erano riprese le località distrutte di Bapaume, Manancourt e Peronne:

«paesi che nel passato splendevano per la loro floridezza e che ora sono stati devastati dall'Intesa. Le colonne di fumo che si innalzano dalla Somme sembrano voler muovere accusa al cielo. Presso il bosco di Saint Pierre-Vaast²⁶ infuria un aspro combattimento di granate a mano e mine. Gli scoppi di mine si succedono l'un l'altro e lo spettatore segue con angosciata emozione come il terreno viene squarciato e lanciato in aria, mentre tutt'intorno il fumo denso copre il suolo silvestre. Fuoco a tamburo, combattimento di artiglieria, giorno e notte e finalmente l'annuncio: la meta agognata è raggiunta, formano la terza parte di questo film, che lascerà in ogni spettatore un'impressione eterna e indelebile. Il film suscitò a Vienna, Praga, Bruna, Graz, Leopoli, ecc. la più grande sensazione che immaginar si possa».²⁷

Che l'undicesima battaglia sul Carso avesse costituito lo sforzo maggiore fra gli assalti italiani, era evidente dal fatto che l'Intesa vi aveva contribuito con le truppe francesi di fanteria, gli aerei inglesi e il materiale di artiglieria. La centrale d'artiglieria, le cosiddette batterie di Sdobba (nella laguna di Grado) era provvista di cannoni inglesi di marina (monitori), che avevano una portata di 24 km, collocati sui canali tra l'Isonzo e le lagune.²⁸

La dodicesima battaglia dell'Isonzo, come si sa, sembrò allontanare definitivamente l'ambita italianità di Trieste e le cifre riportate dai giornali rendevano chiaro alla popolazione l'effettivo prezzo pagato per soli pochi chilometri di terra guadagnata, costati un milione e un quarto di combattenti. Il 26 ottobre «Il Lavoratore» dedicava ampio spazio allo sfondamento del fronte italiano davanti a Tolmino e Plezzo e il 2 novembre l'imperatore Carlo I entrava nella Gorizia riconquistata, per discendere poi a Trieste dall'altopiano di Opicina accolto solo da «alcune centinaia di persone».²⁹ Il cedimento italiano a Caporetto e la presa di Udine, sede del comando Comando supremo generale, venivano presentati dalla stampa triestina in prima pagina come eventi festosi a cui la cittadinanza era chiamata a partecipare.³⁰

²⁵ Prossimamente a Trieste il 4/8; l' 11/8: 13 e 14/8 al Teatro Fenice: «Il Lavoratore», 20 e 28 luglio 1917.

²⁶ Reso celebre nelle pagine di Ernst Jünger *Nelle tempeste d'acciaio (In Stahlgewittern)*, lavoro auto-pubblicato per la prima volta nel 1920 dal padre di Jünger, utilizzando come prestanome l'editore fittizio Robert Maier.

²⁷ «Il Lavoratore», 28 luglio 1917.

²⁸ «Il Lavoratore», 8 settembre 1917.

²⁹ «Il Lavoratore», 2 novembre 1917.

³⁰ *L'offensiva austro-germanica al fronte dell'Isonzo*: «Grande successo delle nostre truppe: reggimenti di fanteria, i cacciatori imperiali, i tiratori della Stiria e del Tirolo. A Caporetto hanno espugnato il Mone Matajur e sull'altipiano della Bainsizza (dopo la conquista del Monte Santo con l'XI battaglia). Gli ungheresi strappano la prima linea all'Isonzo. 60000 prigionieri e 500 cannoni. Quindici chilometri di suolo italiano conquistato [...] e Gorizia

Anche il cinematografo diede all'evento il suo ampio contributo: all'Eden, in dicembre, un annuncio invitava il pubblico con tono vittorioso ad assistere all' «interessantissimo film assunto nella dodicesima battaglia dell'Isonzo, *La disastrosa fuga degli italiani dall'Isonzo*, interpretato dall'attrice diva berlinese Egide Niessen e intitolato *La fuga innanzi alla morte*, «romanzo di passione e d'amore, in 3 atti».³¹ Nella descrizione della pellicola si rendeva noto che «le truppe italiane hanno adoperato due anni e mezzo per occupare piccole parti delle nostre posizioni, sacrificando vite e beni; in 5 giorni le nostre gloriose e valorose truppe assieme al nostro alleato germanico con impeto e maestria le rigettano, occupando parecchi chilometri di terra italiana e raggiungendo la città di Udine».³²

In città la morsa austriaca si allentò dopo Caporetto. «Come un malato», scrive Aurelia Reina Cesari, «che a lungo costretto a respirare l'aria ridotta della camera, non appena l'energia vitale ritorna valida nelle sue membra, ama slanciarsi nel mondo e abbracciare con i sensi e con lo spirito gli orizzonti più ampi, così l'Austria sembra ora trarre più vasto respiro».³³ In settembre il giornale annunciava che «l'ufficio di sorveglianza di guerra è morto», dopo aver emanato circa 110.000 decreti di internamenti e confinamenti dei «politici sospetti» ed aver seminato il terrore nelle aule contro le persone del ceto civile, pur non avendo una veste costituzionale legale, in quanto si trattava di un «comitato interministeriale» alla dipendenze del Ministero della guerra (interessante, il fatto, che i ministeri ungheresi non vi fossero rappresentati).³⁴

Ma il conto pagato dalla popolazione era ancora molto salato:

Le bettole sono chiuse. Non così nell'estate del 1915 quando ancora le vie cittadine strepitavano di organetti e fisarmoniche. Qua e là carretti pieni di dolciumi, saponi, profumi e per i locali pubblici

riconquistata. Il Commissario imperiale invita la popolazione a imbandierare le case. Prese anche Cividale e Monfalcone, il San Gabriele, si inseguono gli Italiani oltre l'Isonzo. L'evacuazione di Udine»: *Il Lavoratore*, 28 e 29 ottobre 1917. Sulla vita a Udine durante la Grande guerra, i cortei irredentisti e la frequenza di teatri e cinematografi da parte di un popolo in cerca di emozioni si veda Umberto Sereni, *La grande guerra in una piccola città*, Forum Editrice Universitaria Udinese 2015.

³¹ Al Teatro Cine Ideal e all'appena riaperto cinematografo Minerva (*Tavv. 1 e 2, n. 19*): «*Il Lavoratore*», 29 settembre 1917.

³² Il film, della BuFA, si componeva di cinque parti, dal Quartier Generale di Cadorna fino alla ritirata sul Piave: *ÖFMW, Paimann's Filmlisten*, 1917, n. 93, 7-13 dicembre 1917, *Isonzoschlacht (III. Teil) mit vielen Marsch-Lager und Transport-bildern, Gefangenenlagern, etc. mit dem Städten Udine und Cividale etc.* Il contenuto nel dettaglio venne riportato sulla stampa locale: «La rottura del fronte italiano è seguita fra Tolmino e Flitsch (Plezzo), occupando Duino, Monfalcone, Aquileia, Grado, Ronchi, Monte Santo, Gorizia, Santa Lucia, Gradisca, Sagrado, Cormons, Pieris, Cividale, Portogruaro, Latisana, e il quartier generale del generalissimo Cadorna, la città di Udine. Incalcolabile fu il bottino di guerra. Fra l'altro: magazzini di viveri, treni completi, un'infinità di attrezzi militari, 1300 cannoni di grande e piccolo calibro, 100.000 fucili, 10.000 mitragliatrici, 535 automobili, treni completi di scarpe, magazzini completi di vestiario in genere, magazzini completi di gomme per automobili, migliaia di biciclette, 3200 buoi, oltre 3000 carri di trasporto, 200.000 prigionieri italiani, tra i quali parecchi generali dello stato maggiore. Gli italiani prima della fuga fanno saltare tutti i grandiosi ponti e i viadotti all'Isonzo»: «*Il Lavoratore*», 16 dicembre 1917.

³³ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra cit.*, p. 216.

³⁴ Spiegava la stampa che, a differenza dall'Ungheria, «in Austria il parlamento non ha alcuna influenza sui ministeri comuni della guerra, degli esteri, delle finanze che non sono responsabili di fronte a lui»: «*Il Lavoratore*», 13 settembre 1917.

giravano venditori di zolfanelli, di cartoline illustrate, di balocchi. I carretti dormono ora nei cortili, sui muri gli organetti...³⁵

Da settembre la mancanza di energia elettrica compromise l'apertura (concessa solo fino alle 19.00) di aziende, botteghe, caffè (fino alle 23.00) e dei luoghi del pubblico divertimento; inoltre una pesante multa era prevista per chi avesse acceso nella propria abitazioni più di una sola lampada a gas e a una fiamma soltanto, o a una lampadina di non più di 60 watt. Mancava il riscaldamento e le vie rimasero al buio fino al 25 dicembre. A Vienna, data la mancanza di carbone, la chiusura era prevista di sera alle 10 per le trattorie e alle 11 per i caffè. Negli altri paesi, poi, le disposizioni erano ancora più severe: in Francia si chiudeva alle 10, a Parigi e a Londra alle 9.30, in Italia alle 10.30, e in Svizzera alle 10.³⁶ La causa principale non era tanto la carenza di materie prime o di operai, ma di treni per il trasporto, perché le ferrovie dovevano servire in primo luogo all'economia di guerra.³⁷ E a Berlino non era molto diverso: le strade erano deserte perché mancava la gomma per le ruote, i teatri chiudevano alle 10 di sera e nelle trattorie si serviva la «birra di guerra, un liquido amaro e giallastro che sa di catrame: i tedeschi sono maestri nell'arte dei surrogati».³⁸

Al Teatro della Königgrätzer Strasse, Keyssler recitava la parte del protagonista in un dramma del Sudermann. Dopo il secondo atto si presentò alla ribalta un attore per avvisare il pubblico che si sarebbero accettate le sottoscrizioni per il prestito di guerra. Nell'atrio Maria Orska e le altre bellezze della scena erano già sedute in costume. Mi avvicinai e vidi che erano già stati sottoscritti più di 20.000 marchi. "Perseverare" è la parola d'ordine in Germania. Mentre gli altri stati si sono procurati i prestiti all'estero, in Germania furono fatti all'interno. Il solo monopolio di Stato del tabacco renderebbe più di 800 milioni di marchi all'anno dopo la guerra. Le difficoltà non si manifestano al campo, ma in patria, dove il rincaro, la stasi del commercio e la mancanza di viveri intorpidiscono la vita sociale.³⁹

Teatro e viveri: un contrasto? «Macché!» commentava con sarcasmo «Il Lavoratore»: era piuttosto «un tema per riempire un volume; in *Macbeth* la scena più tragica raffigura un banchetto, a cui si siede lo spettro insanguinato di Banquo... E tutte le opere teatrali e le commedie in cui si brinda col vino, si consuma birra e caffè? E le botti di birra bevute da Falstaff? Anche il pubblico mangia e beve durante lo spettacolo. [...]. E i banchetti?... Dall'America: i viveri quale tassa d'ingresso. A Brooklyn, in una serata di beneficenza a cui partecipavano le prime forze teatrali di New York, si entrava con 5 dollari e una patata».⁴⁰

‘Teatro e guerra’ era un consolante binomio anche per i soldati al fronte: piccoli cinematografi e piccole compagnie, come ha già dimostrato la recente letteratura sull'argomento,

³⁵ «Il Lavoratore», 8 settembre 1917. *Intermezzi*.

³⁶ «Il Lavoratore», 7 marzo 1917.

³⁷ «Il Lavoratore», 27 dicembre 1917.

³⁸ «Il Lavoratore», 10 novembre 1917. Dal «*Politiken*», di Copenaghen.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ «Il Lavoratore», 14 giugno 1917. *Intermezzi. Teatro e viveri*.

funzionavano nelle retrovie, nelle zone delle riserve e dei comandi. Ma quello che viene descritto nel seguente articolo, tratto dal giornale triestino, riporta un caso degno di rilievo: un cine-teatro da 300 posti, scavato nel terreno delle retrovie del fronte in Volinia, propone spettacoli di propaganda tedesca, non tanto di divertimento, ma di incitamento politico all'odio verso i russi, proprio in un territorio abitato da una buona percentuale di russi: ⁴¹

[...] Un carro di Tespi di attori viennesi vaga di esercito in esercito, per offrire ai soldati qualche ora di svago, nei terreni di "retrotterra", allestiti anche per la popolazione rurale.

In un angolo del fronte galiziano-volinico è stato allestito un autentico teatro al fronte, ben nascosto, creato e condotto dai soldati di trincea. Il colonnello della milizia di Cracovia accompagna il giornalista attraverso le trincee, al villaggio di una riserva di battaglione, e fra le trincee coperte dalla neve si leva un tetto di legno coperto da cartone. Una scala conduce nello spazio sotterraneo, si accende una pera elettrica, Un teatro da campo, una sala piena di panche, posti circa per trecento persone, quadri alle pareti, una piccola orchestra con un pianoforte. Dietro le quinte un guardaroba. Verso le 4 pm il pubblico affluisce, soldati non in servizio, con il fucile carico, maschera antigas. Inizia con l'Inno dell'Impero, poi il cinematografo, paesaggi tropici, un treno in corsa, scene comiche, tutti ridono. Si rappresenta un dramma che si svolge nella fortezza di Varsavia e le cui peripezie datano dall'epoca che la più brutale oppressione del popolo polacco veniva esercitata dai birri della potenza zaristica, ora improvvisamente frantumata. Emana un odio contro lo zarismo che fu la miccia della conflagrazione mondiale. Il protagonista muore da eroe della Polonia. Cala il sipario, inno nazionale polacco, tutti cantano in piedi. S'alza di nuovo il sipario, ritorna l'eroe polacco nelle vesti di apache parigino, in una farsa. La sua compagna Maria, nera, di profilo romano (travestito). Canto e danza. I soldati escono di buon umore. La magica illusione diletta...⁴²

2. La guerra commerciale e l'esplosione della cinematografia tedesca a Trieste nel 1917. Le ditte Monopolfilm e Triestefilm.

La prima impressione che emerge anche dal solo spoglio delle locandine e delle *réclame* pubblicitarie pubblicate sui quotidiani del 1917 è quella di un sensibile aumento del numero dei film proiettati, tanto da occupare molto spesso quasi un'intera pagina, delle quattro, che componevano il grande formato del (divenuto) quotidiano «Il Lavoratore». La tipologia e l'origine dei film ci permettono di affermare che, rispetto alla sovrabbondanza di film italiani dei primi due anni di guerra, dal 1916 al 1918 si verificò un deciso cambiamento di mercato verso le cinematografie tedesca e danese, mentre la produzione italiana si avviava al suo tramonto per diverse cause, tra cui la concorrenza americana e i costi della materia prima (che prima importava dalla Germania). Il motivo va ricercato, come già analizzato per il 1916, da un lato in un mirato orientamento politico nella *psychological warfare* delle autorità austriache locali, dall'altro nella politica commerciale della cinematografia austro-tedesca, di cui Trieste era, come vedremo, una diretta succursale, al pari di qualsiasi altra città importante dell'Impero. Wolfgang Mühl-Benninghaus, che sull'argomento ha pubblicato un esaustivo volume, ha fondato la sua analisi sulla

⁴¹ Giuseppe Chigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la grande guerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2014, p.90.

⁴² «Il Lavoratore», 8 aprile 1917. *Un teatro al fronte. Dal nostro corrispondente di guerra Ugo Schutz.*

costante crescita del pubblico frequentatore dei cinematografi che, dal 1913 al 1918, risulta triplicato in molte città del centro-Europa.⁴³

Va considerato, per un corretto inquadramento della portata di tale fenomeno, la generale situazione economica del mercato cinematografico austro-tedesco, di cui Trieste era tributaria. La progressiva concentrazione del mercato nelle mani delle grandi ditte e della maggiori sale aveva determinato a Berlino una notevole sofferenza finanziaria tra gli oltre 800 piccoli *Kinobesitzer* (proprietari o possessori di licenze) costretti a chiudere per la concorrenza dei 250 grandi stabilimenti.⁴⁴ Alla fine del 1915 essi dovettero far fronte agli aumentati costi delle pellicole, agli aumenti delle imposte sui biglietti e del trasporto delle pellicole, alla riduzione dei rifornimenti di energia, alla mancanza di nitrocellulosa (destinata all'industria di guerra). La preclusione, inoltre, verso i prodotti dei paesi dell'Intesa fece crescere la domanda della produzione interna, per soddisfare la crescente richiesta di film da parte del pubblico. Inoltre in quel periodo prebellico, il numero delle filiali straniere stabilizzate in Germania era nettamente superiore a quello delle ditte residenti tedesche di produzione cinematografica; si pensi che la Pathé nel 1913 comunicava ai suoi azionisti in Germania che aveva aperto nuove fabbriche per la produzione della materia prima, in modo da non importarla più dall'estero.⁴⁵ La polizia aveva cercato già in quell'anno di arginare tale crescita invadenza estera, imponendo, ad esempio, la chiusura di tre locali di cine-varietà della società romana Cines a Berlino, per apparenti motivi di refrigerazione.⁴⁶ Ma con il 1916, come ha dimostrato il lavoro di Mühl-Benninghaus, la morsa del protezionismo si strinse e il *trend* si invertì: in Germania vi erano in totale, contro 19 *Ausländische Firmen*, 57 *Deutsche Firmen*, che salirono a 101 nel 1917 e a 130 nel 1918.⁴⁷ I *Filmproduzenten* a Berlino passarono da 54 nel 1916 a 101 nel 1917.⁴⁸ All'ascesa della cinematografia tedesca aveva contribuito, inoltre, il divieto di esportazione di film dall'Inghilterra imposto nel 1916 con un decreto reale, che aveva causato la chiusura della maggior parte degli stabilimenti cinematografici europei che ritiravano le loro pellicole da Londra, grande centro commerciale del settore.⁴⁹

Per quanto concerne i contenuti dei film proiettati, come in Germania anche a Trieste si verificò un repentino spostamento di interesse dai *Kriegsdramen* dei primi due anni ai *Detektivfilmen* e alle «serie» cinematografiche di produzione tedesca (particolarmente gradita quella dell'investigatore Stuart Webbs); nonostante ciò, la produzione interna tedesca non riusciva a

⁴³ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin, Avinus 2004, p. 101.

⁴⁴ ACMVe, «La Cine-Fono». Rivista settimanale di cinematografia, n. 258, 1913.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Dati che, avverte l'autore, sono da relativizzare in quanto mancano le cifre specifiche esatte: Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis UFA-Gründung* cit., p. 102.

⁴⁸ Ivi, p. 103

⁴⁹ ACMVe, «Cinemagraf», n. 5, 1916

soddisfare la crescente richiesta del mercato. Pertanto, malgrado tutte le limitazioni normative (nel prosieguo descritte), le maggiori di sale teatrali-cinematografiche tedesche continuarono a proiettare film francesi, inglesi e italiani, in genere acquistati dai distributori prima dell'inizio delle ostilità:⁵⁰ medesimo fenomeno osservabile anche a Trieste. Questo mutamento di gusti cinematografici ripercorreva la strada del successo popolare decretato al romanzo poliziesco che si era affermato già negli anni precedenti affiancando altri generi letterari sempre in voga e soppiantando altri ancora. Al di là della ricerca esercitata dai produttori di trovare nuovi motivi per riempire le sale cinematografiche va osservata la tendenza, piuttosto spontanea, del pubblico a non seguire più i documentari bellici o i film con ambientazioni di guerra; d'altronde non c'era più curiosità per quelle immagini, ma totale assuefazione accompagnata dalla certezza che ben altro e più crudele venisse taciuto. Cosa poteva significare? Certamente l'identificazione con il personaggio che si batte per far trionfare la giustizia e denuncia violenza e malvagità, in un mondo dove tutti si attendevano giustizia; ma anche rispetto della legalità e dell'ordine in un tempo in cui l'ordine era stato sovvertito dallo stato di guerra e la legalità era stata sospesa, violata e travisata con il dovere all'ubbidienza. Insomma, ancora una volta il cinema svolgeva un ruolo compensativo verso una società che si sentiva al centro di troppe ingiustizie ed abusi di autorità.

Ovviamente le imprese straniere ancora attive in Germania erano tenute sotto controllo, ma all'inizio della guerra lo spazio maggiore dei precedenti importatori di film venne occupato da una grande impresa, la *Nordische Films Kompagnie*, una filiale della *Nordisk-Film Co.* di Copenaghen,⁵¹ che intratteneva buone relazioni con la Germania per aver fornito, senza dazi, film alle organizzazioni di beneficenza e notevoli somme alla Croce Rossa. La guerra e il nazionalismo furono parte della promozione della Nordisk in Germania, per ragioni puramente commerciali e la sua espansione in Germania fu decisiva dall'inizio del 1915, divenendo una multinazionale *ante litteram*.⁵² In estate la Nordisk iniziò la collaborazione con la più grandi compagnie tedesche, la casa produttrice PAGU e la più piccola Luna-Film-G.m.b.H; la Nordisk assunse il noleggio dei film della PAGU in Germania. Dunque, una sorta di cartello, un "gruppo" come lo definiva la stampa commerciale, nel quale la Nordisk, approfittando del divieto di esportazione dei propri film imposto dalla Germania, conquistò una posizione *leader*.⁵³

Fu proprio la guerra a permettere la crescita vertiginosa di lungometraggi artistici tedeschi, poiché gli uffici di propaganda militare avevano bisogno di celluloidi e così permisero

⁵⁰ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis UFA-Gründung* cit. p. 104.

⁵¹ La *Nordische Films Kompagnie und Theater für lebende Photographie GmbH* fu inserita nel Registro commerciale di Berlino il 30 novembre 1906, cambiando il nome in *Nordische Film Co. GmbH* il 7 ottobre 1915: Ivi, p. 104.

⁵² ACMVe, Isak Thorsen, *Nordisk Films Kompagni 1906-1924. The Rise and Fall of the Polar Bear*, KINtop. Studies in Early Cinema, John Libbey Publishing Ltd, East Barnet Londra 2017, pp. 158-166.

⁵³ La *Projections-Aktiengesellschaft Union*, diretta da Paul Davidson, fondò una catena di eleganti cinematografi: ivi, p. 167.

l'importazione di nitrocellulosa anche per usi civili.⁵⁴ Questo assicurò alla produzione interna la materia prima sufficiente per l'industria cinematografica durante tutta la guerra. E già questo causò una prima guerra commerciale interna, perché le fotografie della Kodak si ridussero, in tal modo, ad avere un ruolo sempre più marginale. Fu la fondazione della UFA, nel 1917, ad assicurare alla socia Nordisk un notevole contingente di celluloidi.⁵⁵

Alla fine del primo anno e mezzo di guerra si registravano, dunque, due tendenze tra loro contrastanti: l'importazione di film da paesi divenuti 'nemici' e le limitazioni delle offerte sul mercato dovute allo stato d'assedio e al blocco navale inglese, che permisero alla produzione cinematografica tedesca di espandersi, anche se l'eccessiva intromissione statale negli affari commerciali non era ben vista dagli operatori cinematografici.⁵⁶ Il prolungarsi della guerra aveva gettato la popolazione nello sconforto e serpeggiava un sempre maggior discredito verso le autorità governative e militari, le quali capirono che la distrazione era la miglior arma per combattere questa guerra interna. Il 1916 aveva portato una seria crisi militare, dopo il fallimento di Verdun, l'attacco alla Somme, l'offensiva di Brusilov e l'entrata della Romania in guerra. Al cambiamento nei vertici militari, con la sostituzione del generale Erich von Falkenhayns con Paul von Hindenburg e Erich von Ludendorff, aveva fatto seguito l'orientamento verso le trattative di pace e il cinema diventò l'espressione più efficace per raggiungere tutti gli strati sociali. Si voleva, inoltre, convincere i paesi alleati e neutrali della forza dei propri eserciti in guerra e preparare il terreno per una futura conversione da un'economia di guerra a un'economia di pace, di cui la Germania rivendicava una futura posizione dominante, in particolare per quanto riguardava la produzione cinematografica.⁵⁷

Era, dunque, questo il quadro in cui si apriva il 1917 cinematografico, anno in cui le diverse disposizioni regionali di censura (in Germania come in Austria), le limitazioni nelle esportazioni, il temporaneo divieto di importazione da parte dell'Austria-Ungheria e la crescita della concorrenza americana erano fattori che pesavano enormemente sulla crescita dell'industria cinematografica. Eppure proprio in quest'anno l'industria tedesca seppe costruire le condizioni economiche e le strutture per lo sviluppo cinematografico che fiorì nel primo dopoguerra.⁵⁸ Ma vi era un forte concorrente interno da gestire, la Nordische Film, attraverso la quale la casa madre Nordisk continuava a mantenere una posizione dominante nel mercato cinematografico tedesco: lo dimostra

⁵⁴ Ivi, p. 105.

⁵⁵ Acronimo di *Universum Film Aktiengesellschaft*, in cui confluirono tutte le più grandi ditte cinematografiche in territorio tedesco, ovvero Pagu, Messter, Nordische e Sascha: Vittorio Martinelli, *Dal Dottor Calligari a Lola-Lola: il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemoni, La Cineteca del Friuli 2001, p. 6.

⁵⁶ ACMVe Isak Thorsen, *Nordisk Films Kompagni 1906-1924. The Rise and Fall of the Polar Bear*, KINtop. Studies in Early Cinema, John Libbey Publishing Ltd, East Barnet Londra 2017, p.108.

⁵⁷ Ivi, pp. 110-111.

⁵⁸ Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco, dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler (From Caligari to Hitler. A Psychological Feature German Film, 1947)*, Milano, Mondadori 1954, pp. 41 sgg.

una classifica dei film censurati in un anno a Berlino, che vede al primo posto i film danesi (199) e al secondo gli Stati Uniti (144), seguiti da Austria-Ungheria, Svezia e Italia.⁵⁹

Le tensioni tra la Nordisk e la BuFA (*Bild und Film Amt*, organismo creato nel luglio 1917 alle dirette dipendenze del Ministero della guerra, per diventare in novembre UFA)⁶⁰ si trasformarono in una vera guerra commerciale, nella quale entrò in campo, a difesa degli interessi della cinematografia tedesca, la *Verband zur Wahrung der gemeinsamen Interessen der Kinematographie* (l'Associazione a tutela degli interessi della cinematografia) che però non ottenne risultati concreti, nonostante i reclami e le riunioni con i rappresentanti governativi da un lato e i distributori e i produttori dall'altro.

Il 17 gennaio 1917 venne creato un ufficio centrale per le autorizzazioni di film da esportare. Il foglio di censura e i titoli in tedesco, o eventualmente in lingua straniera, dovevano essere accompagnati da un certificato che attestava che il film non infrangeva le norme e gli interessi militari del Regno e si impose una tassazione per ogni metro di pellicola. Si vietava anche il solo transito di una pellicola sul suolo germanico se essa era destinata ad un paese nemico.⁶¹

Nei riguardi dell'alleata Monarchia, il Reich aveva ben poco da temere, visto che nel 1915 il mercato austriaco costituiva circa il 2% dei film proiettati in Germania, mentre arrivava al 40% la visione di film tedeschi in territorio austro-ungarico, tanto da indurre il governo austriaco a vietare le importazioni tedesche e, da parte germanica a sua volta, a non esportare più i propri film nel paese alleato; ma era evidente la massiccia dipendenza del mercato austriaco da quello tedesco. Pertanto, con la mediazione della *Verband zur Wahrung*, nel novembre del 1916 i governi dei due paesi alleati sottoscrissero una convenzione per il rafforzamento della tutela del commercio cinematografico, secondo la quale, però, solo i film austriaci potevano venir importati in Germania in quantità illimitata. A quel punto anche il Ministero delle Finanze e del Commercio a Vienna emanò in dicembre un regolamento per escludere ogni altra importazione di film a partire dal 16 gennaio 1917.⁶² Tali limitazioni di importazione, non convenivano a nessuna delle due parti, perché danneggiavano non solo i circa 2000 *Kinobesitzer* della Monarchia, ma anche gli stessi produttori tedeschi. Perciò intervennero le associazioni cinematografiche delle due capitali, che si impegnarono per l'abolizione dei decreti di importazione. Ma mentre la BuFA si esprime sulla necessità di togliere il divieto di importazione austriaco, la proposta venne invece rifiutata da Vienna.

⁵⁹ La tabella per intero è riportata in Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung* cit., p. 153.

⁶⁰ Acronimo di *Universum Film Aktiengesellschaft*, in cui confluirono tutte le più grandi ditte cinematografiche in territorio tedesco, ovvero Pagu, Messter, Nordische e Sascha: Vittorio Martinelli, *Dal dott. Calligari a Lola-Lola* cit., p. 6.

⁶¹ Ivi, p. 154-155.

⁶² Ivi, pp. 156-157.

Di tali rivalità commerciali arrivò la notizia anche a Trieste: «Il Lavoratore» del 19 aprile, infatti, comunicava che Vienna, «in seguito alla proibizione di importare film dalla Germania (entrata in vigore due mesi fa) cerca ora di emanciparsi, e le Case cinematografiche hanno già cominciato a dare al commercio lavori eseguiti da Polly Janisch, Marischka, Tantenheim, Guttman, tutti dell'operetta. Quale artista di cine si è dimostrata buona Liana Haid. Vienna ora farà tutti gli sforzi per migliorare le sue produzioni e con buone scuole, e buone paghe, si accaparrerà dei buoni elementi e potrà mantenere la concorrenza dell'estero». Vienna subiva la concorrenza della Germania, come di altre città imperiali (*Budapest* in primis) e doveva perciò fare riferimento al vero punto forte della sua cultura, ovvero l'operetta, ambito nel quale il governo dispose la riconversione dei cantanti più rinomati nel ruolo di attori cinematografici, in favore della ripresa di una produzione tutta nazionale. Riguardo ai rapporti commerciali con l'alleata Germania, non va dimenticato che tra le due potenze esistevano antichi rancori da quando, dopo Sadowa, l'Austria aveva perso la leadership nel mondo tedesco e temuto l'imperialismo tedesco.⁶³

Il commercio di film tra i due paesi rimase ridotto e furono soprattutto le piccole imprese tedesche a farne le spese. Fu presto ben chiaro, quindi, che questa sorta di protezionismo non conveniva a nessuno e nel gennaio 1918 la parte austriaca decise di togliere finalmente il divieto di importazione di film.⁶⁴

Una statistica cinematografica riguardante Berlino, ricavata dagli atti della censura, ci fornisce i dati quantitativi della protezionistica politica tedesca: nel 1916 furono sottoposte alla censura 1306 nuove pellicole venne dato il nullaosta assoluto a 389 film; 838 furono giudicati non adatti ai bambini, fu vietata la rappresentazione di 52 film per la durata della guerra e proibiti altri 27 film. Di queste 1306 novità, 829 erano di origine germanica e le altre 477 di importazione.⁶⁵

Scorrendo i titoli dei film proiettati a Trieste durante il 1917 si può confermare la netta prevalenza del mercato tedesco, in una percentuale che si aggira intorno all'80% (si veda anche la lista dei film nella Tav. 5). Tale fornitura era garantita da un canale distributivo che si era potentemente rafforzato a Trieste nel 1917, anche in virtù del sostegno finanziario da Vienna: si trattava della già nominata ditta «Monopolfilms», che nel 1917 spostò la sede centrale da Abbazia a Vienna. Molto probabilmente Virginia Perini assunse le redini dell'impresa del marito, Luigi Perini, industriale, arrestato il 21 maggio 1915, il cui nome compare tra i deportati nel campo di

⁶³ Marina Silvestri, *Lassù nella Trieste asburgica. La questione dei regnicoli e l'identità rimossa*, Gorizia, LEG 2017, pp. 69-70.

⁶⁴ Ivi, pp. 157-158.

⁶⁵ Calcolando che ogni atto abbia la lunghezza di 330 m, il bisogno annuo del mercato cinematografico germanico è calcolato in 1 milione di metri, di cui 700.000 metri furono assunti in Germania, secondo la statistica cinematografica e in base ai dati consultati con l'incartamento della censura cinematografica di Berlino «Il Lavoratore», 15 marzo 1917.

Göllersdorf e poi di Vienna, dove la moglie andava a trovarlo per gli affari della Monopolfilm.⁶⁶ Proprio gli anni di guerra rappresentarono, dunque, per la Perini, come per altre donne imprenditrici vicarie dei propri mariti al fronte o fuoriusciti altrove, un'ascesa professionale nel commercio e nel noleggio di film, che inizialmente comprendeva la distribuzione, in regime di monopolio, ad Abbazia, Fiume e Trieste. In maggio la ditta Perini, che aveva spostato la sede centrale da Abbazia a Vienna e cambiato la ragione sociale da «Perinifilm» a «Monopolfilm», estese la sua offerta ai cinematografisti di Trieste e della provincia, proponendo un elenco «delle serie dei più rinomati divi/dive della prossima stagione 1917/18. Oltre 200 film (*Foto n. 8*). Dal 1 giugno metterà a disposizione tre programmi settimanali di assoluta prima visione, con recapito «Centrale a Vienna, Neubaugasse 25. Monopolfilm Perini».⁶⁷

In febbraio, oltre ad *Homunculus*, rielaborazione del mitico Golem,⁶⁸ aveva lanciato gli ultimi capolavori delle attrici Asta Nielsen (*Dora Brandes, La fanciulla dell'orfanotrofio* e *L'ABC dell'amore*), Hella Moja (*La via delle lagrime*), la serie dell'attore Einer Zangenberg e le ultime novità degli artisti Maria Carmi (operante a Berlino), Mia May, Fern Andra, Alwin Neuss e, fra gli italiani, l'irrinunciabile coppia Francesca Bertini e Mario Bonnard.⁶⁹ Per il Salone Cinema Edison predispose in maggio un programma di proiezioni «di primissimo ordine mediante film di suo esclusivo monopolio, interpretati dai più rinomati artisti odierni, fra cui Fern Andra, Maria Carmi, Mia May, Francesca Bertini, Asta Nielsen, Egede Nissen, Hanny Weisse, Maria Orska, Eva Spejer, Alwin Neuss, Olaff Foenss con la sua grande creazione *Homunculus* ed il simpatico comico Teddy, il beniamino del pubblico triestino».⁷⁰ Tra tutti spicca la ieraticità del film, allusivo alle intenzioni di pace separata della Monarchia, *Pax aeterna*, film precedentemente rappresentato in 362 teatri con 9.530 rappresentazioni.⁷¹ In ottobre l'ufficio annunciò di aver appaltato l'esclusività «di tutte le migliori le migliori produzioni per la stagione 1917-1918. 35 serie, oltre 200 programmi», di cui si pubblicizzavano la sontuosa messa in scena, le impeccabili fotografie, e il largo corredo di *réclame*. Riporto di seguito l'elenco degli attori e attrici che il pubblico triestino avrebbe ammirato:

Henny Porten, Francesca Bertini, Hanny Weisse, Maria Carmi, Leda Gys, Rita Sacchetto, Pola Negri, Olaf Foenss, Alwin Neuss, Gunnar Tolnas, Entrico Keiser-Titz, Mia May, Erna Morena, Lyda Borelli, Lette Neumann, Egede Niessen, Magda Sonia, Emilia Sauman, Mario Bonnard, Waldemaro Psylander, Alba Seelig, Ferna Andra, Hella Moja, Hedda Vernon, Elena Richter, Liane Haid, Dorrit Weixler,

⁶⁶ BCTs, *Schedario dell'irredentismo, Lista dei deportati 1914-1918*, schede dattiloscritte RP MISC 245/31. Secondo la *Guida generale* cit. del 1915: Luigi Perini aveva un'«Agenzia in via Barriera Vecchia 13 e in via Navali 44». Per il fondo *Kriegsüberwachungsamt* conservato presso il *Kriegsarchiv* di Vienna (ÖSAW), alla voce «Perini Alois» si veda cap. III, par. 7.

⁶⁷ «Il Lavoratore», 13 maggio 1917.

⁶⁸ Per il quale si veda oltre.

⁶⁹ «Il Lavoratore», 23 febbraio 1917.

⁷⁰ «Il Lavoratore», 25 aprile 1917.

⁷¹ «La Gazzetta di Trieste», 15 giugno 1917.

Treumann-Larsen, Bruno Decarli, Stuard Webbs, Carlo De Vogt, Arnoldo Riech, Thanhauser, Harry Higgs.^{72[18]}

Vicino all'Agenzia teatrale di Angelo Curiel, venne aperta nel 1916 un'altra importante ditta denominata «Monopolio Triestefilms», «industria, commercio, vendita e noleggio films», la cui concessionaria aveva sede nel-1916 in Corso 37 e serviva il Teatro Cine Ideal.⁷³ Nel 1917 risulta avere la sede in via S. Antonio 5 (una delle due entrate allo stesso Teatro Cine Ideal) e nel 1918 in via del Torrente 12, con deposito in via San Francesco 2.⁷⁴ Non si sono reperite fonti che attestino la proprietà e la gestione di questa importante ditta, forse un consorzio, se non un articolo di giornale del 1944 che racconta brevemente i suoi vent'anni di storia. Era una «cooperativa cinematografica per la produzione, noleggio e smercio delle pellicole»;⁷⁵ a gestire il deposito delle pellicole era probabilmente Giovanni Laurencich, che nel 1916 in Corso 37 teneva un'ingente quantità di pellicole e di avvisi, tanto che l'amministratore dello stabile richiese l'intervento dei Vigili del Fuoco per lo sgombero forzato.⁷⁶ Se all'inizio la ditta serviva il cinematografo Teatro Cine Ideal, in seguito, analogamente alla ditta Perini, ampliò il suo potere commerciale e nel 1918 ottenne l'esclusiva di tre cinema cittadini, cioè dell'Edison, dell'Ideal e del Salone Novo Cine, fregiandosi di avere l'«esclusivo monopolio per tutta la regione italiana dell'Austria-Ungheria delle migliori films di produzione della nuova serie 1918-1919».⁷⁷ A partire dall'aprile del 1917 al Teatro Cine Ideal si offrivano, infatti, giornalmente regolari spettacoli cinematografici a prezzi davvero concorrenziali: per i primi posti 0,50 centesimi, per i fanciulli 0.30 e per i posti «distinti» 0.70 (probabilmente numerati).⁷⁸ Il repertorio tedesco era veramente ricchissimo, con sei rappresentazioni giornaliere: si andava dall'attualità bellica e di propaganda, alle serie, ai drammi polizieschi «sensazionali», alle novità umoristiche, ai romanzi e tragedie d'amore, alle commedie

⁷² «Il Lavoratore», 25 ottobre 1917.

⁷³ «Il Lavoratore», 27 agosto 1916. Serviva il Teatro Cine Ideal. Le fonti consultate, ovvero il registro delle ditte del Tribunale Commerciale e Marittimo, non riportano la ragione sociale «Triestefilms»: ho ritrovato solo un negozio fotografico di Emma Müller in Corso 39 (1914) in ASTS, DP AR, b. 372, *Censura teatrale*.

⁷⁴ «Il Lavoratore», 5 gennaio 1917 e 2 settembre 1918.

⁷⁵ «Trieste-films» è la nuova ragione sociale che, dopo la guerra, contava 35 soci; si sciolse nel 1926. Il primo lungometraggio girato a Trieste fu *La signorina della quarta pagina*, nel quale Ferruccio Tumiatì, presidente della ditta, arrivato a Trieste nel 1910 dalla Svizzera ma internato durante il conflitto, rivestiva il ruolo di comico nel personaggio del maggiordomo Battista. Armando Borisi, il cui nome (come già evidenziato nei precedenti capitoli) in campo teatrale era ben noto a Trieste, assunse la direzione della recitazione degli attori, mentre il regista era Gustavo Petronio. Appositamente per questo film, il già citato attore Borisi scrisse un manualletto di recitazione intitolato *Scene varie istruttive per la preparazione della Trieste.Film: ASTs*, Archivio Attilio Gentileb. XXI, fasc. 868, 4741, «Le ultime notizie», 9 novembre 1944, *Storia del primo film triestino*.

⁷⁶ «Comparso davanti al Comando dei Vigili del Fuoco l'amministratore dello stabile del Corso n. 37 il sig. Slaiso dichiara che Giovanni Laurencich ha depositato abusivamente un'ingente quantità di films cinematografiche e di avvisi in un corridoio dell'alloggio situato al mezzanino dello stabile predetto. Laurencich non ottempera all'obbligo di sgombero impostogli dal Comando dei vigili ma ha trasportato le pellicole nel corridoio. Si ordina lo sgombero immediato sia per il pericolo di incendio che di inadempienza alle prescrizioni della L. 15.7.1908 n. 163»: AGCTs. Mag., Civ., Sez. I, prot. corr. n. 961/ 1916, 20 ottobre 1916.

⁷⁷ «Il Lavoratore», 7 aprile e 2 settembre 1918.

⁷⁸ «Il Lavoratore», 26 aprile 1917.

brillanti, ai drammi sociali: alcuni di questi generi saranno analizzati singolarmente nei prossimi paragrafi. Nei testi pubblicitari regnavano due espressioni d'ordine, tra loro strettamente collegate: «Berlino» e «assoluta novità». E' opportuno, questo punto, fornire alcuni esempi di spettacoli al Teatro Cine Ideal, alle cui proiezioni si accompagnavano e/o alternavano anche concerti strumentali e vocali, spesso di giovani debuttanti, indicativi della nuova politica cinematografica che dominava il mercato triestino nel 1917-1918. In alcuni casi, come vedremo anche in seguito, i film riprendono soggetti italiani in prosa già noti al pubblico triestino; anche questa era una strategia di richiamo di forte impatto psicologico:

Chi fu il colpevole, dramma sensazionale, diviso in un prologo e tre atti, assoluta prima visione e assoluta novità, per la prima volta a Trieste, interpretato dagli artisti del Teatro di Corte di Berlino (nel concerto debutto del baritono Bernardo Decarlo). Folla enorme per il programma cinematografico e musicale.⁷⁹

Tu non devi uccidere, nuovissima tragedia in tre atti, prima visione, con Alberto Bassermann, attore berlinese.⁸⁰

Il filo rosso ovvero l'uomo nudo, un 1 prologo e 4 atti, assoluta prima visione, con Lotte Neumann e artisti del teatro di Corte di Berlino. Nel concerto brani operistici dalla *Fedora* di Giordano e *Mefistofele* di Boito, brani strumentali di Tirindelli. Tenore Bontà, E. Sillich, soprano O. Pacori. Prossimamente Accademia di musica antica: Quintetto di madrigali.⁸¹

Notte di baldoria, nuovissimo film arrivato da Berlino, terzo film eseguito dagli attori del Teatro di Corte di Berlino, che presenteremo a principiare da domani: Florian Piperl, Adolfo Balotta, Tobia Stanga^{82[25]}

Ov'è la felicità, grande romanzo d'amore diviso in 4 capitoli, 1600 m, con Henny Porten, nuovo per Trieste, arrivato questi giorni da Berlino dove conseguì un enorme successo.^{83[26]}

La figlia dei dodici padri, nuovissimo romanzo d'amore in 4 atti, con Hedda Vernon del Teatro di Corte di Berlino. Segue: *Il corriere della guerra*.⁸⁴

Giovedì nuovo film, *La zia di Carlo*, brillantissima commedia in 3 lunghi atti. Ognuno rammenterà questo capolavoro recitato a Trieste anni or sono da Zago, Leigne e Benini, un'ora e mezza di continua ilarità. Prima visione. La farsa trionfò in tutti i teatri per tanti anni. Seguirà: *Nuovo corriere della guerra*.⁸⁵

Prossimamente: *Il mistero fra le nubi*, divisa in 5 capitoli, 2000 m, della Wiener-Austria Film.^{86[29]}

Serie Erna Morena: *Eva*, che per lo sfarzo di toilettes fu premiato all'esposizione di mode a Berlino. Farà seguito un quadro scientifico del massimo interesse: *Come nascono i pulcini*.^{87[30]}

⁷⁹ «Il Lavoratore», 12 e 15 gennaio 1917.

⁸⁰ «Il Lavoratore», 19 gennaio 1917.

⁸¹ «Il Lavoratore», 2 febbraio 1917.

⁸² «Il Lavoratore», 14 e 16 febbraio 1917.

⁸³ «Il Lavoratore», 1 marzo 1917

⁸⁴ «Il Lavoratore», 10 marzo 1917.

⁸⁵ «Il Lavoratore», 12 e 15 marzo 1917.

⁸⁶ «Il Lavoratore», 21 marzo 1917.

⁸⁷ «Il Lavoratore», 2 aprile 1917.

Il domino rigato, avventure del detective Stuart Webbs, in un Prologo e 3 atti. Dal 26 Maria Carmi si produrrà nelle sue ultime creazioni. Si proietteranno i migliori film di Fern Andra, Erna Morena, Maria Carmi.^{88[31]}

Lo scandalo, grandioso romanzo sociale in 4 atti, interpretato da Erna Morena
Oggi: *La via della ricchezza*, con Hedda Vernon, prima attrice del Teatro di Corte di Berlino⁸⁹

Due nuove pellicole: *Una vittima del vizio*, dramma sociale in 3 atti, con Paolo Wegener del Teatro di Corte di Berlino, e *Teddy richiamato*, farsa in 2 atti con Teddy Neidermann. Prezzi stagione estiva: I posti 0,60 e 0,30 cent, II posti 0,40 e 0,20 cent.⁹⁰

La casa Gloria con la cooperazione dei ben noti artisti Lidia Quaranta e Paolo Rosmino, che hanno lavorato a fianco di Mario Bonnard, sceneggiò il popolare romanzo in 7 parti di Monteverde: *Le memorie del diavolo*, che per la sua lussuosità fu premiato al concorso.⁹¹

Oggi si ammirerà l'applaudito protagonista di *Homunculus*, Olaf Foenss in unione con Betty Nansen nel lussuoso romanzo d'amore in 4 atti *La felicità è infranta*.⁹²

Per una donna, dramma d'amore in 4 atti, interpreti Magda Sonja e H. Marischka, toilette della Casa Fratelli Zwiebach di Vienna.⁹³

La madre rivale della figlia, dramma in 4 atti della Nordisk, Betty Nansen e Olaf Foenss⁹⁴

Un segreto d'amore, nuovo film della Nordisk, dramma in 4 atti, dramma d'amore e d'attualità, lussuosa toilette, messa in scena della Nordisk.⁹⁵

Un segreto d'amore, dramma d'amore e di attualità, 4 atti, ricca messa in scena della casa Nordisk, in chiusa una brillantissima comica. Venerdì; *La figlia altrui*, per soli 3 giorni a Trieste, film teatrale di assoluta novità, romanzo d'amore di A. Dumas in un prologo e 3 atti, protagonista Enrico Kaiser-Titz, nuovo artista fece buonissima impressione nella parte del "vecchio padre", emulo di Waldemaro Psylander. Monopolio per l'Austria Triestefilms.⁹⁶

La dottoressa Käthe, interpretato da Lotte Neumann, film teatrale nuovissimo, romanzo d'amore, in quattro parti: 1. *Perdetti la madre*. 2. *Fidanzamento di Irma*, 3. *Il banchetto in onore di Käthe*, 4. *L'amore e la scienza*.^{97[40]}

Terra morta, nuovo film, protagonista Zangenberg, celebre attore del Teatro di Corte di Berlino, preceduto da gran fama, primo film della sua nuova serie di 12.⁹⁸

Il labirinto della vita, romanzo d'amore in 4 atti: 1. *Amori della pastorella*. 2. *La seduzione del conte*. 3. *Labirinto della vita*. 4. *Ritorno al paesello natio*.⁹⁹

⁸⁸«Il Lavoratore», 19 e 26 aprile 1917.

⁸⁹«Il Lavoratore», 1 maggio 1917.

⁹⁰«Il Lavoratore», 1 giugno 1917.

⁹¹«Il Lavoratore», 11 giugno 1917.

⁹²«Il Lavoratore», 13 giugno 1917.

⁹³«La Gazzetta di Trieste», 14 giugno 1917.

⁹⁴«Il Lavoratore», 24 giugno 1917.

⁹⁵«Il Lavoratore», 10 luglio 1917.

⁹⁶«Il Lavoratore», 11-14 luglio 1917.

⁹⁷«Il Lavoratore», 4 agosto 1917.

⁹⁸«Il Lavoratore», 23 agosto 1917.

⁹⁹«Il Lavoratore», 30 agosto 1917.

Superba sventola la bandiera, grandioso dramma d'amore della vita marinaresca, primari artisti delle case di Vienna e Berlino, episodi di attualità.¹⁰⁰

Giuditta Simon, tragedia in 5 atti tolta dalla vita ebraica in Ungheria, scritta dal romanziere Giuseppe Kiss, riscosse ovunque trionfi, di speciale interesse per la comunità ebraica. Non badando all'alto prezzo del noleggio della tanto discussa, grandiosa ed artistica film teatrale, sarà accompagnato da una scelta orchestrale diretta dal maestro A. Fonda.¹⁰¹

Con domani riprende l'orario invernale: 3.45, 5, 6.15, 7.30, 8.45 e 10. L'entrata è ammessa alla fine di ogni atto.¹⁰²

La tratta delle bianche, solo per adulti, fatto tolto dalla vita reale, film a serie, soggetto a forti tinte con Clara Wieth, in 3 atti, della Nordisk.¹⁰³

La marcia nuziale, con Lydia Borelli e Leda Gys, poema d'amore. di Georges Bataille, straordinario successo, centinaia di persone rimandate.¹⁰⁴

Vienna in tempo di guerra, rivista d'attualità, grande successo, ammessi i fanciulli, interessantissime vedute: Il Prater, La rotonda, La grotta, L'altalena, Il circo equestre, Il parco.¹⁰⁵

Il segugio Lux. Teddy volontario.¹⁰⁶

Ricalco dei contenuti dei film proiettati all'Ideal, anche nei programmi cinematografici, forniti dalla ditta Monopolfilm di Virginia Perini e rappresentati al Salone Edison con la medesima varietà e aderenza alle proposte austro-tedesche. Anche in questo cinema non mancava la musica, anche se di tono minore: una «scelta orchestrale» accompagnava le proiezioni, come, ad esempio, *Per i miei cari sacrifico sangue e vita*, «scene di gran lusso, viraggi immensi, con gli artisti del Teatro di Corte di Berlino», o *La mia vita per la tua*, tratto dal romanzo di Matilde Serao, in cui si potevano ammirare «incantevoli scene dal vero».¹⁰⁷ La Monopolfilm si era assicurata la serie di sei film che componevano un colossale capolavoro definito «scientifico», *Homunculus*, della tedesca Bioskop, precursore del fantascientifico *Frankenstein* di James Whale, interpretato dall'attore tragico danese Olaf Fønss (già celebre in *Atlantis* della Nordisk): il Salone Edison fu il primo cinematografo a Trieste e proiettare le sei serie, anticipate dalle vistose *réclame* della ditta Perini apparse su «La Gazzetta di Trieste» già da febbraio.¹⁰⁸

¹⁰⁰ «Il Lavoratore», 5 settembre 1917.

¹⁰¹ József Kis era un poeta ungherese, redattore della rivista letteraria «Képes világ» («Mondo illustrato») e «A hét» («La settimana»). Le sue ballate, tra le quali *Simon Judit*, ebbero vasto successo di pubblico e particolarmente fra gli ebrei (*Zsidó dalok, Canzoni ebraiche*, 1868): «Il Lavoratore», 5-6 settembre 1917.

¹⁰² «Il Lavoratore», 19 settembre 1917.

¹⁰³ «Il Lavoratore», 2 ottobre 1917.

¹⁰⁴ «Il Lavoratore», 3 novembre 1917.

¹⁰⁵ «Il Lavoratore», 11 novembre 1917.

¹⁰⁶ «Il Lavoratore», dal 20 dicembre 1917.

¹⁰⁷ «Il Lavoratore», 12 e 15 marzo 1917.

¹⁰⁸ «La Gazzetta di Trieste», 22 febbraio 1917.

L'altro grande evento cinematografico, che si impose all'Edison in prima visione nel novembre del 1917 (non a caso, forse, dopo Caporetto) fu l'arrivo di uno spettacolare film, *Il Circo Wolfson*, della Nordisk, da un soggetto di Alfred Lind, tragedia in cinque atti con gli artisti del Teatro Thalia di Amburgo, in cui agivano 800 artisti, 100 cavalli e 60 ballerine,¹⁰⁹ che entrò subito in concorrenza con un altro simile film prodotto da Armando Vay, *La pantomima della morte*, proveniente da Vienna e rappresentato in prima visione sempre all'Edison, interpretato da Mario Bonnard e Leda Gys, la cui stessa scena finale d'effetto della pantomima della morte richiamava un grande pubblico.¹¹⁰ Tale concorrenza, come spiegato nello specifico paragrafo, fu il *casus belli* delle latenti tensioni, sul suolo tedesco, tra la casa produttrice danese Nordisk con la sua 'sorella' tedesca Nordische Film & Co. (cioè le filiali sul territorio germanico) da una parte e le imprese tedesche (*Kinogewerbe*) dall'altra le quali, ovviamente, venivano danneggiate dalla centralizzazione del mercato cinematografico, operata nel 1917 con la UFA. E' opportuno ripercorrere, pertanto, lo sviluppo di tale guerra commerciale, che ebbe una diretta ricaduta sulle offerte nelle maggiori sale non solo di Trieste, ma più in generale degli Imperi centrali e, di conseguenza, sulle trasformazioni del gusto nella ricezione pubblica.

Nell'anteguerra la Nordische fu la prima ditta in Germania a importare a prezzi di monopolio (ad esempio per il lungometraggio *Atlantis* dovette essere fondata una speciale ditta di noleggio per poter realizzare i prezzi di proiezione della ditta danese; dunque la Nordische dovette accettare i costi di produzione più alti per non rinunciare alla qualità degli *Spielfilm*). Questo favoriva, di conseguenza, l'introduzione di imposte speciali nelle casse del Reich. In altre parole la concorrenza dalla Danimarca aveva danneggiato pesantemente la generale industria cinematografica tedesca e, in particolare, i *Filmtheaterbesitzer* (i proprietari di sale e licenze).¹¹¹ Con l'inizio della guerra la Nordische tentò una riduzione a 'prezzi di guerra' per combattere la concorrenza ma, dopo l'entrata dell'Italia, poiché la sola produzione cinematografica tedesca non era in grado di coprire l'enorme richiesta del consumo cinematografico dopo l'embargo verso i film di paesi diventati nemici, la Nordisk si ingrandì nel mercato tedesco, tanto che si assunse la Direzione generale in Germania della popolare «Svenska Biograph Filme» e immagazzinò un capitale di 2-4 milioni di corone,¹¹² e con la tedesca Projektions-AG Union creò gli *Ateliers* in

¹⁰⁹ «Il Lavoratore», 19 novembre 1917.

¹¹⁰ Per i film *Homunculus* e *Il circo Wolfson* si vedano oltre nel capitolo. *Il circo Continentale ovvero la pantomima della morte*, dramma d'amore, pari al *Circo Wolfson*, dramma d'amore proveniva dalla casa di distribuzione Filmleihanstalt J. Handl di Vienna, con il titolo originale *Die große Todespantomime*, Italienisch, Artistendrama, Leda Gys und Mario Bonnard, m. 1500, 5 Akten, *Schulverbot*. ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, n.88, 2-8 novembre 1917 e «Der Kinobesitzer», 10 novembre 1917, p. 9. Per Trieste si veda «Il Lavoratore», 8 dicembre 1917, e più oltre nel presente capitolo.

¹¹¹ Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung* cit., p. 215.

¹¹² Con il capitale comprò l'impresa scandinava all'inizio del 1915, che fondò la Oliver-Film G.m.b.H e la Luna-Film G.m.b.H: Ivi, p. 216.

Berlin-Weißensee e il grande Kinopark tedesco, acquisendo gli interessi societari mediante la distribuzione.¹¹³ Pertanto nel biennio 1915-1916 la Nordisk era in grado di influire direttamente sui programmi di circa 60 *Filmtheatern* tedeschi e così di sfruttare intensivamente la propria produzione. Speciale valore rivestivano le prime visioni, le cui entrate coprivano un'alta percentuale dei costi dell'intera produzione e del noleggio.¹¹⁴ Tramite i successivi accordi tra la Nordisk e le ditte tedesche Nordische (che importavano film danesi) si era creata per la prima volta in Germania una grossa concentrazione imprenditoriale verticale: tutti i settori del ramo, cioè produzione, noleggio, distribuzione e sale erano riuniti sotto un unico tetto e con un impatto del 60% su tutta la produzione cinematografica tedesca. Questo significativo Influenza della Nordische si fondava sull'importazione di prodotti danesi.

Tale imponente *Filmtrust* non faceva, però, i conti con una sistema cinematografico di consumo basato sulle piccole-medie sale e sulla piccola distribuzione. Gli *Spielfilm* della Nordisk di successo, in regime di monopolio, erano pochi nel 1915, per cui non si poteva rinunciare alle pellicole italiane, americane o della Pathé, e ai brevi film (commedie e comiche), di cui la Germania scarseggiava, che potevano invece permettere i biglietti economici.¹¹⁵ E questo spiega, anche perché le fonti hanno evidenziato un grosso mercato a Trieste di titoli italiani e francesi fino alla fine del 1915, quando, inoltre, contro la Nordisk e le imprese ad essa collegate, alcune imprese del Sud della Germania organizzarono una protesta pubblica, dalla quale, però, si distanziarono alcune ditte come la Messter Film e la Eiko: non a caso, secondo una lettura parallela, i film tedeschi proiettati a Trieste nel 1915 (esemplificativo di caso del film *Bismarck*, come già visto) erano di loro produzione. La Nordisk, da parte sua, esercitava la propria posizione di monopolio per costringere i *Kinobesitzer* a comprare i pacchetti completi, senza tener conto delle diverse preferenze del pubblico. La *Verband zur Wahrung der Interessen der Kinematographen*, una sorta di organismo 'sindacalizzato' (mentre in Italia se ne cominciò a parlare appena nel 1919), istituì una Commissione di produttori e distributori per fronteggiare la massiccia inondazione della produzione di massa della Nordisk sul mercato tedesco. L'onda di protesta portò, alla fine, alle trattative con la casa danese.¹¹⁶

¹¹³ Nel Kinopark vi ebbero sede speciali *Lichtspielhäuser* di pregio: *ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Tra gennaio e novembre del 1915 la Nordisk smerciò solo 16 film di successo e 8 programmi di monopolio (*Filmschlager e Monopolprogramme*): *ivi*, p. 217

¹¹⁶ *Ivi*, p. 218. A Milano solo la Federazione orchestrale Italiana era nel 1914 l'unica organizzazione sindacale nell'industria dello spettacolo, accanto alle rappresentanze associative di categoria quali l'Unione Italiana Cinematografisti, il Consiglio della Lega Artisti Drammatici, l'Associazione Proprietari di Teatro e, nel 1915, la Società italiana fra gli artisti lirici: Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale*, in «Archivio Storico Lombardo», 8, 1991, pp. 309-351: 310, 311 e 326. Solo nel 1919 si costituì a Roma, il 31 maggio 1919, il Sindacato Nazionale degli operatori cinematografici italiani, «con lo scopo di far assurgere la propria professione a dignità artistica e per l'eventuale difesa dei diritti di classe»: BAR, «Lo spettacolo», giornale settimanale illustrato dei teatri, varietà, spettacoli sportivi e mondani, con annessa agenzia artistica, XII, 61, 1 giugno 1919.

Con l'entrata dell'Italia in guerra, il blocco navale inglese e la rottura delle relazioni diplomatiche con Stati Uniti nel febbraio 1917, vennero a mancare anche i brevi film americani, oltre i francesi e agli italiani. Un *Kinoprogramm* nelle sale medie constava di circa 2500 metri: in genere vi erano due film di successo in un programma, ovvero *Spielfilm* di 3-4 atti di lunghezza di circa 900-1000 metri, più un *Lustspiel* (commedia) o un *Humorseke* (comica) che divideva i due *Spielfilm*. Nelle maggiori sale, invece, il programma era costituito da un lungo *Spielfilm* di 6 atti e un breve *Lustspiel* o un *Wochenschau finale*: e tale era la programmazione nelle sale triestine, come si evince dai box pubblicitari riportati da «Il Lavoratore» del 1917. Mentre il rifornimento della Nordisk, però, riempiva un intero *Filmprogramm*, un vuoto si creava, invece, nel mercato tedesco, anche per i divieti di importazione ed esportazione, sopra tratteggiati.¹¹⁷

Nell'ambito della produzione cinematografica patriottica può essere interessante citare, infine, un film su soggetto bulgaro, *Bogdan Stimoff*, dell'autore Alfred Deutsch-German, prodotto (insieme ad una propria musica) nel 1916 dalla Projektion AG "Union" (PAGU) di Berlino e proiettato a Trieste all'Eden nel giugno 1917. Il film aveva una lunghezza di un prologo e quattro atti, per 2000 metri (circa 110 minuti) e venne presentato dalla stampa triestina come «grandioso capolavoro nazionale bulgaro, episodio della guerra serbo-bulgara, film d'amore e d'attualità, cooperatori: S.M. il re Ferdinando di Bulgaria e la baronessa Morpurgo, musica propria, magnifiche assunzioni dal vero, spettacolosa messa in scena».¹¹⁸

2.1 Un nuovo soggetto cinematografico: il circo

Tra Pierrot e Pagliacci, la letteratura e la pittura tra Otto e Novecento avevano abbondantemente prodotto tante figure dalle diverse valenze simboliche. Tra queste il pagliaccio Canio di Leoncavallo documentava la naturalistica disposizione della forza brutale e travolgente della passione umana quale «squarcio di vita» (*Prologo* dell'opera *Pagliacci*). Eroi e pagliacci del tardo Romanticismo erano ancora il segno del rifiuto della normalità del quotidiano, che approdava alla fine in azioni grandiose e d'effetto (in genere una morte tragica o beffarda, come quella di *Rigoletto*).¹¹⁹

¹¹⁷ Ivi, p. 219-220.

¹¹⁸ «Il Lavoratore», 1, 4 e 5 giugno 1917. Ambientato in Bulgaria all'inizio del ventesimo secolo. Bogdan Stimov è sospettato di un omicidio che non ha commesso. Fugge in America, dove diventa direttore di una fabbrica di motori ma, al suo rifiuto di produrre munizioni da usare contro il suo paese, torna in patria dove, ottenuta la grazia (riflesso del paternalismo dell'imperatore Francesco Giuseppe) diventa capitano dell'armata bulgara ed eroe della patria, evacuata dai Serbi: ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, n. 12, 1916.

¹¹⁹ Sull'argomento si veda Carlo Piccardi, *Pierrot-Pagliaccio. La maschera tra naturalismo e simbolismo*, in Atti del I Convegno Internazionale di Studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di Jürgen Maeder e Lorenza Guiot, *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* (Locarno 1991), Milano, Sonzogno 1993, pp. 201-226

Nella produzione cinematografica del Novecento il circo è stato pretesto di molti film: cito soltanto *Quella vecchia canaglia*, che Carlo Ludovico Bragaglia produsse negli anni fascisti, per la sua pertinenza ai film di seguito analizzati, relativamente a quella caduta dell'acrobata innamorato e respinto, che alla fine viene salvato dal chirurgo che gli aveva portato via la donna.¹²⁰ I clown non erano una novità già nel cinema muto: tra i più fortunati c'era Ferdinand Guillaume (Tontolini), detto Polidor, appartenente ad una famiglia circense francese, naturalizzata italiana.¹²¹ A Trieste il pagliaccio cinematografico più amato era, però, Alexander Moissi (Aleksander Moisiu), interprete del film *La morte di pagliaccio*,¹²² poiché Moissi era un attore triestino, di padre albanese e madre triestina, trasferitosi a Berlino dove aveva studiato con Max Reinhardt.¹²³ Rimase, però, sempre legato affettivamente a Trieste, dove tornò nel 1918, per recitare al teatro Comunale (per la prima volta) la tragedia sofoclea *Edipo Re*, nella traduzione di Hugo von Hofmannsthal, l'*Amleto* e *Spettri* (Osvaldo), in Italia cavallo di battaglia di Ermete Zacconi.¹²⁴

Su tale approccio possiamo introdurre i protagonisti circensi che, nel cinema muto, diventano protagonisti di un nuovo modo di interpretare l'eroismo, rispetto ai drammi passionali delle eroine cinematografiche appartenenti a contesti borghesi o familiari a cui si ribellano. Quasi una sorta di 'buoni selvaggi', per il loro nomadismo antitetico alla sedentaria *routine* del conformismo, essi diventano protagonisti di una nuova categoria estetica plurisemantica del *mélo* di guerra, ovvero la 'sensazionalità': e sulla struttura 'melodrammatica' il collegamento storico va al *mélodrame* del primissimo Ottocento, in cui il trionfo morale della generosità e la virtù di umili eroine (soprattutto) avevano caratterizzato un intero stile drammaturgico-musicale sentimentale, legato ai melodrammi di Guilbert de Pixérécourt («il Corneille dei Boulevards»)¹²⁵ Era stato Ole Olsen, l'imbonitore forense che aveva costituito la Nordisk, a desiderare di costruire i suoi film intorno ad un evento sensazionale, proprio come negli spettacoli di fiera che aveva organizzato nel parco per i divertimenti di Malmö o nel gigantesco circo di 10.000 persone con il quale Buffalo Bill (ovvero il colonnello William Cody) aveva strabiliato l'Europa intera (e Trieste nel 1906, tanto

¹²⁰ Un'ampia trattazione sull'argomento è contenuta nel volume *Cinema & Circo in Italia*, a cura del gruppo di studio del C.E.C.S. Angelo Arpa, Roberto Chiti, Josè Pantieri, Paolo Popeschich, Mario Verdone, Ettore Zocaro, Roma, Edizioni del C.E.C.S. 1992.

¹²¹ Paolo Popeschich, *Contributo per una ricerca sul film muto italiano di ambientazione circense*, in «Cinema & Circo in Italia» cit., pp. 67-78.

¹²² Tra le numerose proiezioni cito quella al teatro-cine Familiare, la prima da me ritrovata sulla stampa: «Il Lavoratore», 8 maggio 1917.

¹²³ Che Moissi non avesse dimenticato i suoi sentimenti di triestino lo scrive Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., p. 215.

¹²⁴ «Ci mandano da Vienna. Dal Volksbühne di Vienna, Moissi è in procinto di recitare a Trieste. Aveva fatto anche tournée a Pietroburgo, Londra, Stoccolma, Parigi, mai in città italiane. Da Trieste la sua famiglia si era trasferita a Vienna, aveva debuttato a Praga con il noto direttore Angelo Neumann, poi lo scritturò Reinhardt [...]»: «Il Lavoratore», 4 maggio 1918. *Parlando con Alessandro Moissi...*

¹²⁵ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica (The melodramatic Imagination)*, 1976), Parma, Pratiche 1985, pp. 46 sgg.

da meritare un cinematografo in suo onore: *Tav. 1, n. 18*).¹²⁶ Olsen nel 1906 fondò in Danimarca una crescente attività pari a quella degli *Nikelodeon* statunitensi.¹²⁷ Il genere del film circense divenne una specialità tutta danese, specializzata nell'aver introdotto una nuova prospettiva di sviluppo formale del racconto e un frequente ricorso ad inquadrature inclinate verso il basso e verso l'alto durante i punti più drammatici della vicenda.¹²⁸ Fu Alfred Lind l'autore-protagonista di questa nuova cinematografia che, nel 1917, venne acclamato, in centro-Europa come a Trieste, quale fondatore di una drammaturgia circense in pellicola: le vistose *réclame* sulla "Gazzetta di Trieste" e sul "Lavoratore" di quell'anno confermano la sua fortuna. Anche in Italia, scriveva la critica, «essere della serie Lind vuol dire, per una pellicola, meritare almeno centocinquantamila lire di esclusive», solo tramite una ricerca di «abili trucchi»: ¹²⁹ e Lind era il mago degli effetti speciali. Erano questi gli elementi principali della cinematografia circense, alla quale conferivano elementi di originalità e di autonomia artistica.

Richiamando il già citato critico Tito Alacci, la cinematografia circense appariva originale perché «non aveva bisogno di letteratura» e, soprattutto, poteva fare a meno delle didascalie, che raramente (eccetto D'Annunzio) erano concepite come parte letteraria del film: «basta vedere» scrive Alacci «quello che sono le didascalie che accompagnano ed illustrano le scene di moltissimi dei medesimi. Ho veduto soggetti di una tragicità terribile con didascalie talmente amene che il pubblico cosiddetto colto doveva alternativamente fremere e ridere, mentre l'altro pubblico non se ne accorgeva neppure».¹³⁰

Alfred Lind, dunque, regista e operatore in Danimarca tra il 1906 e il 1912 e trasferitosi poi a Milano, dove collaborò con la Vay Film, fu l'operatore del celebre *Afgrunden* (*Abisso*) del 1910, che segnò l'esordio di Asta Nielsen (con la regia del futuro marito Urban Gad) e finì per fondare una propria società, la Alfred Lind Film, sotto il cui marchio diresse quattro film, di cui rimane celebre *De fire Djævle*, sempre di argomento circense.¹³¹ Il film, insieme a *Den flyvende Cirkus*,

¹²⁶ Sul circorama di Buffalo Bill a Trieste nel 1906, che mise le tende a Montebello, sul fondo Wildy gentilmente concesso in suo onore si veda Stelio Mattioni, *Trieste-varieté. Libro degli sberleffi*, Trieste, B. & M. Fachin 1990, p. 25.

¹²⁷ Barry Salt, *Schiave bianche e tende a strisce. La ricerca del "sensazionale"*, in Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Schiave bianche allo specchio: le origini del cinema in Scandinavia, 1896-1918*, Giornate del cinema muto a Pordenone, 29 settembre-5 ottobre 1986, Pordenone, Studio Tesi, 1986, cit., pp. 63-78.

¹²⁸ Genere inaugurato con *De fire Djævle* (*I quattro diavoli*), alla cui produzione aveva partecipato Alfred Lind, basato su un lavoro dello scrittore danese Herman Bang, molto famoso allora, e riguardante gli intrecci sentimentali fra un gruppo di trapezisti: Priscilla Petazzo, *Circo e cinema, temi, personaggi, miti. Dalle origini al sonoro*, tesi di laurea del Corso in Lettere moderne, relatore Alberto Farassino, a.a. 1997-1998. Archivio Tesi dell'Università degli Studi di Trieste.

¹²⁹ ACMVe, «Cinmagraf», n. 6, 1916.

¹³⁰ BNCN, Tito Alacci (Alacevich), *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad&Figlio, Firenze 1919, p. 5

¹³¹ Di cui fu anche operatore: si veda nota 2. Lind era entrato nella Nordisk di Ole Olsen nel 1906 con l'incarico di costruire telai di macchine da presa, aprì il primo cinematografo in Islanda; la sua prima pellicola drammatica per conto della Fotorama, *Den bvide Slavehandel* del 1910 (*La tratta delle schiave bianche*), proiettato come unico rullo

diretto dallo stesso Lind nel 1912, inaugurò il nuovo genere di cui sarebbe divenuto, appunto, specialista. La pellicola trionfò in tutta Europa: il soggetto, basato sugli ingredienti principali di una storia d'amore e un pericolosissimo numero al trapezio destinato a concludersi tragicamente, avrà successo su larga scala.¹³²

*Den flyvende Cirkus*¹³³ rappresentava le sequenze, di ispirazione documentaristica, dedicate alla vita di un circo ambulante, film che rappresentò il definitivo trionfo di Lind e il suo trasferimento in Germania e, in seguito in Italia; fu qui che, a differenza dei precedenti film, la rivisitazione dell'ambiente circense si trasformò in una veste drammatica del tutto nuova. Il sensazionalismo dei film circensi danesi aveva stimolato la produzione di film, anche italiani, tarati sullo stesso soggetto, come *L'amazzone mascherata*, in sei atti, interpretato da Francesca Bertini e proiettato al cinematografo Belvedere nel 1915 (*Tavv. 1 e 2, n. 29*),¹³⁴ e *Il dominatore della morte*, «dramma d'amore in 4 parti, tragiche vicende in un grandioso circo dov'è montato l'apparecchio del volo mortale. Film nuovissimo, prima visione, concessionaria Triestefilm».¹³⁵ Ma fu soprattutto nel biennio 1917-1918 che i capolavori di Alfred Lind divennero 'bestseller' in diversi cinematografi triestini, con pomposi lanci pubblicitari: *Il circo Wolfson*, *Il Jockey della morte* e *Karlton Varieté* furono, infatti, il fiore all'occhiello della ditta di noleggio e distribuzione di Virginia Perini. Di seguito alcuni annunci:

Da «Il Lavoratore», 1917:

13 novembre: la ditta V. Perini annuncia ai suoi clienti *Il Circo Wolfson*, Il lavoro più gigantesco che la cinematografia abbia mai annunciato, 100 cavalli, 500 artisti, 80 ballerine. La messa in scena di questo colossale film è costato circa mezzo milione. Con Robert Warwick e Trude Nick, artisti del Teatro Thalia di Amburgo¹³⁶

19 novembre: Edison. Oggi è arrivato *Il Circo Wolfson*, serie di film teatrali, tragedia in 5 atti con gli artisti del Teatro Thalia di Amburgo, 800 artisti, 100 cavalli, 60 ballerine¹³⁷

Nel febbraio aveva riaperto i battenti, dopo i sopralluoghi della Commissione per la sicurezza effettuati nel 1916, il salone Novo Cine, di via Acquedotto 37 (*Tavv. 1 e 2, n.7*), che si riproponeva con offerte ricreative nuove ed interessanti e a prezzi vantaggiosi, da 0,20 a 0,50 centesimi (rispettivamente primi e secondi posti).¹³⁸ I primi due film di apertura, che infarcivano arricchiti programmi di intrattenimento, furono *Il vinto di Waterloo* e l'edizione italiana del *Circo Wolfson*, intitolata *Il Jockey della morte*, eventi di richiamo in un «salone di prim'ordine, il

per più di mezz'ora, fu uno scandalo per il tema trattato: Marguerite Engberg, *Alfred Lind.*, in Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Schiave bianche allo specchio* cit., pp. 123-132: 126-127.

¹³² Ivi, p. 129.

¹³³ Prodotto dalla Skandinavisk Russiske Handelshus, con Lili Bech nel ruolo dell'acrobata: ivi, p. 131.

¹³⁴ «Il Lavoratore», 19 gennaio 1915.

¹³⁵ «Il Lavoratore», 7 dicembre 1916.

¹³⁶ Il film venne rappresentato a Trieste nel 1917 e nel 1918, come «serie di film teatrali della Casa Thalia di Amburgo»: «Il Lavoratore», 13 novembre 1916

¹³⁷ «Il Lavoratore», 7 dicembre 1916.e rispettivi numeri del giornale.

¹³⁸ «Il Lavoratore», 18 febbraio 1917.

preferito simpatico ritrovo dell'Acquedotto. La prossima settimana i signori frequentatori avranno a loro disposizione i giornali locali, le illustrazioni e i giornali di mode onde passare il tempo nella aspettativa». ¹³⁹

Prodotto da Armando Vay di Milano, ¹⁴⁰ *Il Jockey della morte* (del 1915) venne infatti presentato come «grande film italiano, di Alfred Lind, con i protagonisti del Circo Wolfson, spettacoloso dramma da circo in 4 grandiosi atti e 1800 m». ¹⁴¹ Venne proiettato nello stesso febbraio anche al Fenice, come «spettacoloso dramma da circo in 4 grandiosi atti, 1800 metri, la più grande attrazione del giorno, soltanto per adulti», ¹⁴² mentre successivamente, nei cinematografi Buffalo Bill e Royal Cinema (*Tavv. 1 e 2, nn. 17 e 18*), in Barriera Vecchia, venne permesso ai fanciulli, come recano le *réclame* pubblicitarie, nonostante le *Verbotene kinematographische Aufführungen* del 1915 (liste di censura) avessero decretato il divieto ai minori di 16 anni per i film «*Zirkusluft (Dän. Kunstfilm)*» forse lo stesso, e «*Der fliegende Zirkus, Nordisk*»: fatto, questo, che non deve stupire, Poiché fu una delle più vistose irregolarità riscontrate nei sopralluoghi effettuati nel 1916, come già analizzato. ¹⁴³

Un confronto tra le due versioni del soggetto di Lind, che aveva operato anche in Italia, ci permette di considerare il successivo contenzioso intentato dalle autorità viennesi contro la Nordisk nel 1917, come anche le trasformazioni nella sceneggiatura e nell'ambientazione effettuate nella versione italiana. Il contenuto del film *Zirkus Wolfsons letzte Galavorstellung*, prodotto nel 1917 dalla Landfilm e distribuito dalla Nordisk Film-Co., è riportato dalle *Paimann's Filmlisten* del 1917 e presenta un'ambientazione che proietta lo spettatore in un quartiere periferico operaio, tra le fabbriche dove venivano eretti i tendoni dei circhi, nel quale i nuovi eroi, cioè gli acrobati, diventano i nuovi custodi dei valori familiari, fino a sacrificare per questi la propria vita: Evelyn, trapezista del circo, si sacrifica pur di non sovvertire i legami matrimoniali del suo amato, veri baluardi di un'ordinata vita civile. ¹⁴⁴ Di questo film Vittorio Martinelli, nei suoi preziosi volumi

¹³⁹ «Il Lavoratore», 2 marzo 1917.

¹⁴⁰ «Vay Armando, commercio films, importazione ed esportazione, rappresentante casa Pasquali per la Germania, Inghilterra e Russia, Milano Film per la Germania, Milano Corso Celso 33»: ACMVe, Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia*, Genova, Amministrazione Sestri Ponente, 1915, p. 127.

¹⁴¹ *Il Jockey della morte*, regia, soggetto e interpreti: Alfred Lind. Miss Evelyn, Trude Nick, produzione Armando Vay Milano, visto censura 14.10.1915, p.v. romana 14.10.1915, 1600 m.: in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro*, 1915 (collana *Bianco e nero*), Torino, Nuova Eri 1992, p. 264.

¹⁴² «La Gazzetta di Trieste», dal 23 gennaio al 4 febbraio 1917, «Il Lavoratore», 4 febbraio 1917. CMTTs «Carlo Schmidl», scat. 10, teatro e sala Fenice, locandina della rappresentazione del 22 gennaio 1917.

¹⁴³ ASTS, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene Kinematographische Aufführungen*, 1915, 24-27 gennaio 1915, «*Der fliegende Zirkus, Nordisk*»,

¹⁴⁴ Scritto e sceneggiato da Alfred Lind, interpretato da Trude Rudenik, artista principale del *Jockey della morte/Todesjockey*. Il conte Heinrich si innamora della figlia del direttore del Circo Wolfson, Evelyn, ma vi rinuncia per incamerare l'eredità del padre. Il padre di Evelyn, non ottenendo il nome del seduttore, la caccia e lei si getta nel fiume, ma viene salvata e accolta da Gauklern. Dopo due anni arriva con il bambino al castello estivo del Conte, con la speranza di vederlo ancora una volta. Evelyn aveva fatto amicizia con una scimmia che sostituisce il figlio del conte con quello di Evelyn. La scimmia scappa con il figlio del conte, seguita da tutta la servitù del castello, arriva nel cortile

dedicati al cinema muto italiano, riporta il titolo italiano *L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson*, prodotto nel 1916 da Armando Vay di Milano (regia, soggetto e sceneggiatura di Alfred Lind, con Trude Nick nelle vesti di Evelyn), in cui però compaiono personaggi diversi dalla successiva versione tedesca del 1917.¹⁴⁵ Nel lieto fine 'italiano', inoltre, a differenza della tragedia del suo omologo tedesco, Evelyn riconsegna il bambino al principe Giorgio, nel quale si riaccende l'antico amore: ma Evelyn si fa ugualmente da parte. Durante lo spettacolo di gala, alla presenza dei regnanti, si sviluppa un terribile incendio in cui la regina muore, mentre sulle rovine fumanti Giorgio ed Evelyn si riabbracciano. Il re abdica a favore del figlio che può vivere felice con il suo primo amore.¹⁴⁶ La medesima pellicola circolava anche con un altro titolo, *Il circo della morte*.¹⁴⁷

Bisogna procedere ancora a ritroso per ricostruire la vicenda commerciale di questo film, che ci conferma quanto formulato già nel capitolo precedente, riguardo di una Trieste inserita nella concorrenza commerciale cinematografica tra Austria e Germania, a vantaggio finale di quest'ultima.

Alfred Lind (1869-1959) dapprima operatore e poi regista in Danimarca, passò in Germania all'inizio degli anni Dieci, ove diresse un rimarchevole *Europa-Amerika im Luftschiff*, giunto in Italia come *Dall'America all'Europa in dirigibile* (1913), il cui titolo ci fa pensare ad una versione 'aerea' del film *Der Tunnel*; fu poi in Italia, dove girò (tra gli altri) nel 1915 *Il Jockey della morte*, prodotto da Armando Vay:¹⁴⁸ l'ambientazione, di sapore gotico, è spostata in una cupa notte d'inverno, ai piedi delle balze scoscese dell'immenso castello di Clermont-Tonnere, dove lo spregevole impresario di circo equestre Harry Mark, spia e ladro di fanciulli, uccide il Conte di Raoul di Clermont-Tonnere e consegna la sua figlioletta Elda alla vita nel circo; sarà il nipote (Henry) del conte assassinato a scoprire l'inganno e, grazie alle sue doti di cavallerizzo, a

di una fabbrica dove, non avendo via di scampo, salta su un'alta ciminiera e lo adagia sulla parte inferiore. I vigili del fuoco non riescono a raggiungerlo con la scala bassa, quando arriva Evelyn che, grazie alle sue doti di trapezista, salva il bambino e, dopo aver rifiutato qualsiasi ricompensa, torna nel circo paterno. Durante la rappresentazione di gala, mentre l'arena è piena di atleti e artisti, bellissime pantomime, giochi d'acqua e danze, all'ultima scena avviene una disgrazia: il padre di Evelyn vuole uccidere il conte e, invece, uccide suo figlio. Evelyn cade dalla cupola e muore tra le braccia del conte. In poco tempo il circo va in fiamme e vi muore anche il padre (TdA): ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, n. 93, 7-13 dicembre 1917: «Nordisk Film-Co., *Zirkus Wolfsons letzte Galavorstellung*, Lindfilm, Sensations-«Artistendrama, 1800 m., 18.1.1918, 5 Akten»; anche in questa fonte il film risulta vietato ai minori di 16 anni.

¹⁴⁵ Censurato il 13.1.1916, 2040 m: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1916*, cit., seconda parte, pp. 225-226.

¹⁴⁶ Ivi, p. 225: «Ci sono due intenti che fungono da ragion d'essere del cinematografo: uno, quello più alto, di rappresentare un dramma proprio, che non sia una cattiva derivazione del teatro, ma si sforzi e si giovi di elementi estranei ad esso (come già detto a proposito del dramma storico); l'altro, certamente inferiore, di rappresentare con l'ausilio di trucchi scenici, scene che per la loro vertiginosa arditezza, non ci è dato vedere nella vita vissuta. Questo film risponde al secondo intento, anche se lontano da ogni pretesa d'arte, con il solo scopo di far palpitare il pubblico, con l'illusione che gli attori corrano realmente il pericolo» (in «Apollon», Roma, n. 2 marzo 1916).

¹⁴⁷ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1916, seconda parte, p. 226.

¹⁴⁸ Esiste una versione svizzera, *Le cirque de la mort*, sempre di Lind (1917-18), a cui avrebbero partecipato come interpreti sempre Trude Nick, moglie di Lind, ed un giovanissimo Robert Florey. Ma il soggetto è piuttosto dissimile. Nel 1928 venne realizzato un rifacimento, diretto e interpretato da Saetta (Domenico Gambino), giunto in Italia con il titolo: *Il demone del circo*: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1916, seconda parte, p. 226.

smascherare, travestito da «jockey della morte», a salvare la ragazza.¹⁴⁹ Seguendo il finale, descritto dalla locandina (e riportato in nota) ci si rende conto del virtuosismo di ripresa e montaggio che aveva sicuramente ammaliato il pubblico, anche triestino, attraverso acrobatici inseguimenti tra tetti, barconi e ponti di un fiume, degni di un moderno poliziesco. La grande perizia tecnica del film non era passata inosservata nella critica del tempo: «La vita cinematografica» notava «l'irruenta successione di quadri che cattura lo spettatore, la continuità delle immagini della fuga, i quadri serrati: di fronte a questo *metteur en scène* Alfred Lind certi polpettoni odierni sembrano meschina cosa [...]».¹⁵⁰ Come argomenta Monica Dall'Asta l'acrobazia al femminile di queste nuove eroine, tratte dalla cinematografia popolare, erano l'immagine delle donne che avevano liberato il proprio corpo dalla guida protettiva maschile, lasciandolo vibrare nell'aria con azione e dinamismo diviso: le eroine del circo, libere da vincoli familiari, rappresentavano l'indipendenza e l'intraprendenza.¹⁵¹ Elda e il Jockey della morte raggiungono la cupola del circo e fuggono dal malvagio impresario del circo saltando sui tetti della città in costume, e la trapezista Evelyn, ne *L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson*, si arrampica sulla cima della torre di una fabbrica e salta su un'alta ciminiera per salvare il figlio dell'uomo un tempo amato.

Nel 1915, contemporaneamente a *Il Jockey della morte*, era stato prodotto anche un altro film italiano sullo stesso soggetto, *Il circo continentale ovvero la pantomima della morte*, di Mario Caserini interpretato dalla coppia Bonnard-Gys e arrivato a Trieste nel 1917 dalla distribuzione

¹⁴⁹ «Quindici anni son trascorsi, il furfante gode la ricchezza, [...] quando l'arrivo di un giovane cavaliere rimanda la mente del castellano ai tempi passati. E' questi Henry Clermont, fratello del Conte di Clermont defunto, che arriva dall'Australia nella certezza di trovarvi il conte Raoul, con una lettera del padre morente che raccomanda il giovane al fratello.... L'assassino trama di sopprimerlo alla prima occasione. E.... durante una passeggiata a cavallo, lo fa precipitare da una roccia scoscesa. Ma le ottime doti di cavallerizzo, ereditate dalla madre, cavallerizzo di circo equestre, lo salvano...Curato ipocritamente del falso conte al Castello, nella notte il giovane trova la prova del delitto commesso tra le pieghe del materasso. Il vecchio cameriere, l'unico rimasto della antica servitù, lo porta in un sotterraneo dove Henry trova le prove del delitto: uno scheletro d'avorio che un antenato aveva portato dalla Palestina che la leggenda dice avrebbe salvato l'ultimo erede, e in un affisso del circo di Harry Mark sono avvolti i vestiti della bambina. ... La casuale caduta di un berretto da Jockey della morte sul teschio della mascotte gli fanno venire un'idea: si traveste da Jockey della morte e, facendo tesoro delle sue doti di cavallerizzo, va alla ricerca della bambina. Sono passati 6 anni. Nel circo Imperiale, dove Henry lavora, il vecchio servitore riconosce la fanciulla Elda, che è diventata un'acrobata. L'impostore al castello, che ricattava ancora il complice Harry Mark di denuncia, essendo questi spia di una nazione straniera., complotta con lui un piano: metterli i documenti che provano lo spionaggio nel camerino del giovane Henry ed avvisare la Polizia. Questa nel circo è pronta ad arrestare Il Jockey della morte dopo il suo numero, ma scopre l'inganno: prende Elda, raggiungono la cupola del Circo e fuggono sui tetti della città in costume, come per la rappresentazione. Aiutati dal vecchio servitore, i due giovani raggiungono la montagna e si attaccano alla filovia che porta a valle e si lanciano nel vuoto, grazie alle loro doti acrobatiche. Arrivano ad una stazione ferroviaria e salgono su un carrello, inseguiti dalla macchina della polizia. Arrivati ad un ponte i giovani precipitano nel fiume, dove raggiungono un barcone e si arrampicano su un altro ponte, (suspence di questo interminabile inseguimento, lotta tra vita e morte sotto la protezione di quel Dio giusto che non abbandona gli innocenti). Una volta al sicuro spiegano tutto: L'impostore si suicida. I due giovani possono tornare al castello»: CMTTs «Carlo Schmidl», scat. 10, teatro e sala Fenice, locandina del 22 gennaio 1917 (parafrasi della descrizione).

¹⁵⁰ «La vita cinematografica», Torino 15.7.1915, in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915, seconda parte, pp. 264, 265.

¹⁵¹ Monica Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Genova, Le Mani, 2009 pp.153-155.

della Filmleihanstalt J. Handl di Vienna, con il titolo originale *Die größte Todespantomime*, 1500 metri, in 5 atti (*Schulverbot*);¹⁵² proiettato in prima visione all'Edison venne fornito dalla Monopolfilm nel dicembre come «serie di film teatrali» e accompagnato da accattivanti annunci che, nonostante le sei repliche giornaliere, dovevano anche giustificare l'insufficiente soddisfacimento delle richieste: «Perché al Salone Edison si deve rimandare seralmente gente? Perché le nostre film sono veramente le più belle ed interpretate dai più valenti artisti che conta oggi la cinematografia moderna».¹⁵³ Questa versione differiva totalmente dalla precedente in quanto protagonista era una cavallerizza circense nel ruolo di una perversa e maliziata amazzona e i nomi dei personaggi erano italiani.¹⁵⁴ La *climax* rimane nella scena finale dell'ultima rappresentazione della pantomima della morte, dove Sarah, la cavallerizza, viene uccisa.¹⁵⁵ Sappiamo dalla critica del tempo che in questo film si fece uso abbondante di primi piani, una delle novità della tecnica cinematografica attribuite ad Alfred Lind, e che era contenuta una scena lasciva, poi censurata.¹⁵⁶

Proprio quest'ultima scena, censurata in Italia, venne invece trasposta e mantenuta nel film *Il circo Wolfson* del 1917, ad ulteriore conferma di una maggior indulgenza della polizia austriaca: a Graz il film venne presentato nel febbraio 1918 con un grande *battage* pubblicitario, come lavoro della moderna tecnica cinematografica per le grandi e terribili scene della grande pantomima (*Das Mädchen aus der Unterwelt, La fanciulla dei bassifondi*) realizzata con la collaborazione del *Wolfsons-Balletts*, come per la scena del grosso incendio del circo (*Der Große Brand der Zirkus*), di grande effetto scenografico.¹⁵⁷ E proprio questa scena fu uno degli oggetti del contenzioso del governo austriaco con la casa Nordisk, che assorbiva la maggior parte del mercato in Germania fino al 1917, come già argomentato: la compagnia qui ricavava profitti tali da farle controllare

¹⁵² «Der Kinobesitzer», 10 novembre 1917, p. 9. Si confronti la trama sia sul «Lavoratore» che su «Der Kinobesitzer». Uscì anche in Francia con il titolo *La pantomime de la Mort*, in Austria anche come *Die Pantomime des Todes*.

¹⁵³ «Il Lavoratore», dall'8 al 15 dicembre 1917.

¹⁵⁴ Regia Mario Caserini, soggetto Amleto Palermi; interpreti: Leda Gys: Sarah Lillieblanch, Mario Bonnard: Roberto Servent, Gianpaolo Rosmino: Gualtiero Servent, Maria Gasperini-Caserini: La Marchesa di Servent, produzione Caserini, Torino, censurato il 21.10.1915. Roberto, uomo di mondo e viaggiatore, è opposto a Gualtiero, dedito alla madre e solitario; quest'ultimo conosce Sarah, «l'amazzona intrepida» del Circo Continental. Ma anche Roberto se ne innamora e acquista il circo per seguirla. Ma la capricciosa amazzona si stanca di lui e cerca nuove avventure con un baronetto. Roberto lo sfida a duello ma viene gravemente ferito, lei perversa va a trovarlo in ospedale con un nuovo amante e lui per cacciarli si dissangua a morte. Nel circo: ultima rappresentazione de La pantomima della morte, numero eccezionale creato da Sarah, dove un atleta per simulare una caccia deve spararle e ucciderla. Invece è Gualtiero che l'ha uccisa: in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915, seconda parte, pp. 95-96.

¹⁵⁵ I nomi dei personaggi, invece, della versione tedesca erano tedeschi: ÖFMW, *Paimann's Filmlisten* cit., *Die große Todespantomime*.

¹⁵⁶ «La Cine-Fono» Napoli 29 febbraio 1916, in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915, seconda parte, pp. 95-96.

¹⁵⁷ «Grazer Mittags-Zeitung», 1 febbraio 1918, periodico digitalizzato in <http://anno.onb.ac.at/>

un'imponente catena di cinematografi e da consentirle vantaggiosi affari nella distribuzione in molte città.¹⁵⁸

2.2 Il film *Il circo Wolfson* nella guerra cinematografica

Nel gennaio 1917 in Germania le misure protezionistiche si inasprirono: un nuovo Regolamento vietò tutti i regolamenti 'speciali' per i film di importazione; un'inchiesta del commissario imperiale tra i produttori di film sulla vendita dei cortometraggi in Germania evidenziava che solo la distributrice Bioscop poteva ritenersi soddisfatta, mentre la produzione era inferiore alle attese; il 17 gennaio venne creato un ufficio centrale per la concessione di film da esportare: solo i film esaminati potevano passare il confine, il foglio di censura e i titoli in tedesco (o eventualmente in lingua straniera) dovevano essere accompagnati da un certificato che attestava che il film non infrangeva le norme e gli interessi militari del Reich; vi era, inoltre, una tassazione per ogni metro di pellicola.¹⁵⁹ Contro tali decreti, che avevano penalizzato la distribuzione dei film, e anche ovviamente il *Cirkus Wolfsons letztes Galavorstellung*, la Nordisk fece ricorso. Nel gennaio del 1917 pochi mesi prima di entrare nelle sale triestine, il *Generalmajor* Max Ritter von Boen notificava che Josef Somló, il direttore della Nordisk & Co. a Vienna, aveva inoltrato ricorso in appello alla Luogotenenza nel 1916 in merito al film *Cirkus Wolfsons letztes Galavorstellung*, in quanto, in seguito al successo ottenuto sia in Germania che nel nord austro-ungarico quale «film di propaganda austro-ungarica», come tale poteva esserlo anche in un paese neutrale, come gli stati del Nord o l'America.¹⁶⁰

Tale pellicola diventò, infatti, un simbolo della propaganda di guerra austro-ungarica, che si era accanita anche contro quei film che fossero stati girati prima del conflitto in un paese diventato poi avversario. I successivi atti ministeriali chiariscono che la ditta aveva fatto ricorso dopo che il film era stato vietato dalla censura nel Nieder-Österreich nel settembre 1916, spiegando che essendo «noto al pubblico già dal titolo, riproduce scene che sono state riprese in Italia prima della guerra»:

[...] Ma il produttore e il cast sono tedeschi e di nazionalità danese. Lo comprova una copia del contratto allegato del 27.5.1916 tra Alfred Lind (danese) in Copenaghen e Trude Rudenick (tedesca) in Neu-Köln, come venditori da un lato e la Nordischen Film Co. G.m.b.H. a Berlino come compratrice dall'altro, ad un prezzo stabilito di 104.000 Mk. Il film venne realizzato dalla ditta Vay & Hubert che ha una sede la prima a Milano e la seconda a

¹⁵⁸ Barry Salt, *Schiave bianche e tende a strisce* cit., in *Schiave bianche allo specchio* cit., p. 77.

¹⁵⁹ G.m.b.H. Somló: prima direttore della *Öst-Ung. Kinoindustriegesellschaft m.b.H.*, come anche della ditta societaria *Friedrich Schiller*: Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung*, cit., p. 154.

¹⁶⁰ ÖSAW, k.k.Ministerium des Innern, Dep XXI, Vorführungsverbot für den Film "Zirkus Wolfsons letztes Galavorstellung". Ministerialrekurs der Firma Nordisk Film Co, G.m.b.H. in Wien (26 gennaio 1917).

Berlino. Il film venne girato in Italia nella prima metà del 1914. Somlo ha acquistato da Vay i diritti per la Germania e l'Austria-Ungheria (TdA).¹⁶¹

I titoli del medesimo soggetto cinematografico sopraesaminati, l'esorbitante costo del film e l'intreccio societario italo-tedesco della sua produzione ci permettono di ricostruire la vicenda paradigmatica di questo film di grande successo, la cui fortuna non conobbe confini di guerra: nato, dunque, come film grato in Italia prima della sua entrata in guerra contro l'Austria (come *Il Jockey della morte* di Amrando Vay, del 1915), venne poi acquistato da Somló per le proiezioni in Germania e in Austria-Ungheria.

Il divieto censorio del 1916 contestato, che riguardava da un lato un accumulo di scene «provocatorie e spudorate estreme»,¹⁶² dall'altro la provenienza regnicola, non aveva tenuto conto, a detta dei ricorrenti, del contenuto e del soggetto del film.¹⁶³ Essi replicarono sostenendo che il film era pronto già nel maggio 1915 e risultava pertanto improbabile che un film, fabbricato all'inizio del 1915, potesse essere arrivato sul mercato appena nell'autunno del 1916.¹⁶⁴ I soci della ditta ricorrente, cioè il direttore generale della Nordischen Film & C. di Berlino, Oliver, cittadino austriaco, e Josef Somlo, presidente della *Bundes der Kino-Industriellen in Österreich*, biasimavano, infatti, che *Der Todes Jockey*, prodotto insieme da Lind e dalla moglie e protagonista Rudenick, fosse parimenti girato in Italia e, nonostante ciò, fosse stato autorizzato dalla Direzione di Polizia anche durante la guerra;¹⁶⁵ pertanto, concludeva il ricorrente, il divieto a lui imposto era riferito «non al fabbricante italiano, ma ad un cittadino danese, e il significato di tale divieto ha il solo scopo di impedire che i soldi vadano in un paese straniero nemico e che che la proiezione del film ecciti il pubblico».¹⁶⁶ (TdA). Inoltre, lamentavano i ricorrenti, per *Il Jockey della morte* la Polizia aveva imposto solo il cambiamento del titolo e dei sottotitoli e, inoltre, i film della Gaumont e della Pathé venivano mostrati senza esitazione nei cinema austriaci se escludevano ogni riferimento francese: «La Polizia sta tranquillamente a guardare come gli impresari nemici stranieri

¹⁶¹ Ivi, Vienna, 22 gennaio 1917. Nel 1916 Edmund Hubert di Berlino era collaboratore della Ditta produttrice «Vay und Hubert» a Milano: *ibid.*

¹⁶² Le scene inquisite (del III e V atto), censurate dalla polizia, riguardavano il rapimento del bambino da parte della scimmia, la scalata alla torre della fabbrica, come la battaglia tra la salvatrice del bambino e la gelosa scimmia sull'orlo del camino, nonché la scena del balletto ritenuta offensiva della decenza dei costumi; in realtà i ricorrenti asserivano che le scene erano modificate erano quelle più emozionante, allo scopo di impoverire il film delle parti migliori: ÖSAW, *Ministerium des Inneren*, 20.10.1917, *Ministerialrekurs der Firma Nordisk Films Co., G.m.b.H., Probeverführung des geänderten Films*. 5 atti

¹⁶³ Il divieto della censura della «Wiener Polizei Dion.», *Zensurkarte* del 6.9.1916 n. 17113, non aveva permesso la proiezione del film per motivi di ordine pubblico. La Ditta era ricorsa in appello alla Luogotenenza il 25.9.1916 sostenendo che le scene del film erano state girate in Italia prima della guerra e che il produttore come gli attori erano tedeschi e danesi, presentando anche la copia notarile tra Alfred Lind e Trude Rudenich (produttori e venditori) e la Nordisk di Berlino (compratore), il contratto concluso il 27.5.1916, che stabiliva come prezzo d'acquisto del film Mk 104.000: *ivi.*

¹⁶⁴ ÖSAW, *ivi*, Vienna, 22 gennaio 1917.

¹⁶⁵ ÖSAW, *ivi*, *Zensurkarte* 13761 del 3.8.1915.

¹⁶⁶ *Ibid.*

guadagnano in Austria, mentre vengono danneggiati cittadini tedeschi, danesi e austriaci. La Ditta ha fatto per l'Austria così tante cose, come può attestarlo la *Kriegsfilm-Propaganda der k.u.k. Heeresverwaltung im Kriegsarchiv*, di quanto si è prestata la Nordisk Film Co. a favore della propaganda di guerra sia nell'interno, come in Germania, sia in paesi neutrali». (TdA)¹⁶⁷ Infatti, prosegue il testo, la ditta aveva fornito per la Germania molti cinematografi da campo, con equipaggiamenti e viveri spesso gratuiti, nonché i film di propaganda di guerra e «proprio per tale motivo aveva dovuto subire gli attacchi dai paesi alleati, venendo in aggiunta danneggiata dal mantenimento del divieto, dopo acquistato il film per la monarchia ad un somma di 80.000 corone». ¹⁶⁸

Il venditore Alfred Lind, in una sua dichiarazione, aveva spiegato che deteneva come proprietario i diritti d'autore del film per la Germania e l'Austria-Ungheria già dall'aprile 1915 (segnatura rossa a lato) e che nel contratto era sufficientemente chiaro che non si trattava di un film di produzione italiana e che non era stato prodotto dopo l'entrata in guerra con l'Italia. ¹⁶⁹ Contro la campagna concorrenziale scatenata in Germania avverso la Nordisk, i ricorrenti portarono in causa a loro sostegno anche le fonti a stampa francesi e inglesi, sulle quali era rimbalzata la vicenda, sottolineando che il governo inglese aveva messo la ditta danese su una «lista nera» e interrotto ogni collegamento, causandole un grosso danno. ¹⁷⁰

Il finale di questa prima fase della vicenda dimostra quanto accanita fosse diventata nel 1917 la politica protezionistica cinematografica tedesca, che non teneva conto dei gusti del pubblico, ormai avvezzo ai modelli italiani, francesi e americani: non si diede seguito, infatti, al ricorso della Nordisk, con le seguenti motivazioni: «[...] Le indagini hanno dimostrato che il film è di provenienza italiana ed è stato prodotto subito dopo l'entrata in guerra dell'Italia [sottolineatura rossa] e poi perché, a causa di scene spudorate ed eccitanti dei nervi come di nudità nel balletto del circo, non adatte al buoncostume pubblico; il divieto rappresenta invece gli interessi pubblici. Contro la presente decisione la Nordisk può far ricorso ministeriale». (TdA)¹⁷¹

La svolta avvenne, infatti, con il ricorso ministeriale, in seguito al quale la ditta danese distributrice in Germania trovò accoglimento delle proprie istanze nel successivo ottobre 1917, pur

¹⁶⁷ Edmund Hubert di Berlino, socio nella ditta produttrice «Vay & Hubert» di Milano, affermava che «"Der Zirkus Wolfsons letztes Galavorstellung" è stato confezionato a Milano appena dopo lo scoppio delle ostilità tra Austria e Italia ed è comprensibile che le copie proprio durante la guerra siano state fatte arrivare attraverso la Danimarca verso Berlino, da dove sono poi arrivate in Austria. L'originale negativo è depositato a Milano»: *ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*: si riporta un articolo della «Wiener Allgemeine Zeitung» del 9 dicembre 1916 intitolato *Die Etente gegen die Nordische*, il cui testo riportava una nota del Ministero del commercio francese al presidente del Sindacato francese per la cinematografia, il cui obiettivo era sciogliere con la Nordisk ogni collegamento commerciale, poiché importava dalla Francia in Germania una eccessiva quantità di materiale filmico (*Rohfilms*).

¹⁷¹ *Ibid.*

rimanendo il film vietato ai minori di 16 anni.¹⁷² Il periodico austriaco «Der Kinobesitzer» del 15 dicembre 1917 annunciava infatti il film della Nordisk Film & Co. in programma dal 7 al 13 dicembre 1917.

2.3 Il circo nella programmazione della Triestefilm

La vicenda della Nordisk non solo non frenò l'entusiasmo per questo film ma ottenne l'effetto opposto, ovvero quello di contribuire alla maggior pubblicità non solo della popolaresca spettacolarità del circo Wolfson, ma anche degli altri film sul circo di marca Alfred Lind. All'inizio del 1918 la ditta Monopolio Triestefilm annunciava il monopolio esclusivo, tramite raffinate réclame, di quattro «film teatrali» di Lind: *Il circo Wolfson*, *Il jockey della morte*, *Il circo Continentale ovvero La pantomima della morte* e *Karlton Varieté*.¹⁷³

Quella che arrivò a Trieste nel maggio del 1918 fu l'ultima versione censurata del *Circo Wolfson*, «nuova perfetta copia» proiettata al cinema Edison; l'imponenza delle masse si fondava sulla presenza di 600 artisti, 200 cavalli e 80 ballerine e la pubblicità annunciava la tragedia della maestosa pantomima finale, divisa in 8 parti.¹⁷⁴ Protagonista era Trude Nick, moglie di Alfred Lind, e le repliche, che furono ripetute per due settimane, non bastarono a soddisfare la quantità di spettatori che accorsero.¹⁷⁵ Anche nel *Jockey della morte*, «grande film italiano, copia nuova, perfetta» la protagonista era la stessa del *Circo Wolfson*.¹⁷⁶ Il successo dei primi film aveva creato nel pubblico un'enorme aspettativa per *Karlton Varieté*, che manteneva gli stessi ingredienti ma con personaggi dai nomi italiani e che ottenne una straordinaria accoglienza a Trieste, tanto che le rappresentazioni vennero replicate per quattro volte in un pomeriggio, anticipando l'orario feriale dalle 5 alle 3 pm.:¹⁷⁷

Inizio delle rappresentazioni straordinarie del film teatrale *Karlton Varieté*, tanto atteso da tutta la cittadinanza, per la plasticità dei quadri, la lussuosità di mode e l'ardita e perfetta esecuzione da parte di tutti gli artisti, riuscì superiore ai due precedenti film dell'autore A. Lindt (*Il Jockey della morte* e *Il circo Wolfson*). La grandiosa pantomima venne eseguita con grande sfarzo e concorso di ballerine e ballerini.¹⁷⁸

Nonostante la pioggia, vento e freddo avemmo quattro folloni, Cecilia l'acrobata e bravissima ballerina che sostiene la parte principale, la veritiera scena dell'incendio del teatro ove pone a

¹⁷² ÖSAW, k. k. Ministerium des Inneren, *Ministerialrekurs der Firma Nordisk Films Co., G.m.b.H.*, cit., 20 ottobre 1917.

¹⁷³ «Il Lavoratore», 2 febbraio 1918.

¹⁷⁴ «Il Lavoratore», 1-6 maggio 1918.

¹⁷⁵ «Il Lavoratore», 13-19 maggio 1918.

¹⁷⁶ Con cui ebbe inizio la stagione autunnale: «Il Lavoratore», 2 settembre 1918.

¹⁷⁷ «Il Lavoratore», 14 ottobre 1918.

¹⁷⁸ «Il Lavoratore», 27 e 28 settembre 1918

repentaglio la sua esistenza per salvare la figlioletta Bice. Oltre 10.000 persone ammirarono già questo gioiello dell'arte ideato da Lindt.¹⁷⁹

Per gli ultimi giorni a Trieste *Karlton Variété*, grandioso romanzo d'amore di rara bellezza in 5 lunghi atti, grandiosa messa in scena, più una pantomima alla quale prendono parte oltre 400 artisti, 200 ballerine, 100 ninfe, 200 mangiadonne, ecc. Colossale incendio di un teatro. Un'ora e mezza di interessantissimo spettacolo.¹⁸⁰

Il film *Karlton Variété* fu giudicato superiore ai due precedenti dell'autore, *Il jockey della morte* e *Circo Wolfson*, soprattutto per la grandiosa pantomima, registrando il record dei successi cinematografici e «centinaia di persone furono rimandate. Abbiamo ora anche per assistere al cine la fila, come per il pane. Tutto merito dell'autore A. Lindt che si guadagnò il primato con questo film».¹⁸¹ Le sale non erano sufficienti a contenere la massa di gente neanche per l'altro film sul circo. *Il circo Continental* (o *Continental*), con Leda Gys e Mario Bonnard, che era la versione italiana, parimenti fortunata, fornita dalla Triestefilm e che era stata rappresentata al cinema Excelsior.¹⁸² Tutti e quattro, che riproponevano le variazioni dello stesso soggetto mantenendo però inalterata la scena d'effetto della pantomima finale, erano, in realtà, solo un passaggio successivo di una cinematografia drammatica 'd'arena', che aveva contagiato negli anni precedenti il gusto del pubblico per gli argomenti circensi, misti a tragedie d'amore, presentati anche in altre pellicole rivestite però da altri titoli. La concessionaria Monopolio Triestefilm nel 1916 presentava, ad esempio, in prima visione *Il dominatore della morte*, «colossale film di grande attrazione, tragiche vicende in un grandioso circo dov'è montato l'apparecchio del volo mortale», che venne presentato anche con il titolo *Il salto mortale*.¹⁸³ *Il grande circo di Bern Aldor*¹⁸⁴ circolava nel 1917 contemporaneamente alla versione italiana de *I misteri del Gran Circo*, «drammone a forti tinte e colpi di scena, ma di nessun valore artistico. La trama ricalca quella del *Jockey della morte*».¹⁸⁵ E, ancora a titolo esemplificativo, vennero rappresentati al Galileo *Pierrot e Pierrette*, «emozionante della Cines in 4 atti, lavoro di ostacolo da grande circo, scene di terrore in seguito ad un incendio scoppiato durante una mascherata in mare, il culmine è giunto alla fine con un ardito lavoro al trapezio» mentre al Cine Reclame veniva proiettato il film *Romanzo da circo e d'amore*, grande attrazione ed assoluta prima visione per Trieste.¹⁸⁶

Non era, però, solo la categoria estetica del 'sensazionale', che accompagnava anche altri generi avventurosi o soprannaturali, ad attirare le folle a teatro; la vera novità del soggetto circense

¹⁷⁹ «Il Lavoratore», 2 ottobre 1918.

¹⁸⁰ «Il Lavoratore», 14 ottobre 1918.

¹⁸¹ «Il Lavoratore», 27 e 28 settembre 1918.

¹⁸² «Il Lavoratore», 17 aprile 1918.

¹⁸³ «Il Lavoratore», 7, 9 e 10 dicembre 1916.

¹⁸⁴ «Il Lavoratore» 16 novembre 1917.

¹⁸⁵ Regia di Domenico Gaido, con Cristina Ruspoli, della Pasquali Film, prima visione romana 14.3. 1917: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*, 1917 (collana *Bianco e nero*), Torino, Nuova Eri 1991, p. 54

¹⁸⁶ «Il Lavoratore», 27 settembre 1918.

era, a mio avviso, la popolarità dell'ambientazione e dei personaggi, opposta ai salotti borghesi che facevano da sfondo alle storie d'amore e di sacrificio delle grandi dive del muto. Nel teatro musicale l'ascesa dei ceti bassi al protagonismo delle opere era già stata canonizzata dal 'verismo' di Mascagni, vincitore del concorso Sonzogno con la sua *Cavalleria rusticana* nel 1890; con questo intento lo aveva seguito due anni dopo Leoncavallo, che in *Pagliacci* aveva «cercato di dipingervi uno squarcio di vita» (dal *Prologo*):¹⁸⁷ il pagliaccio, la trapezista o il funambolo erano, insomma, i moderni 'buoni selvaggi' che incarnavano le nuove utopie sociali di un mondo che aveva distrutto le gerarchie precedenti, non più credibili, e doveva inventarne di nuove.

E per concludere: la drammaticità del soggetto circense contaminò perfino l'operetta, con poca comprensione da parte della critica: nel 1911 era arrivata in Italia *La figlia del circo* di Edmund Eysler (al teatro Fossati di Milano): «Questa nuovissima operetta dell'autore di *Amor di principipi* e di *Lisa la Kellerina*, che la compagnia dell'on. Mauro ha presentato l'altra sera per la prima volta al pubblico italiano, ha due gravi difetti, quello di essere pletorica e di avvicinarsi più al tipo dell'opera che a quello dell'operetta: i difetti sono veramente del libretto che oltre a essere in molte parti prolisso, è esuberantemente ricco di situazioni drammatiche, che tolgono al lavoro la sua intimità gaia e vivace».¹⁸⁸

2. Le «serie» tra narrativa e schermo: un genere di consumo diventato «sensazionale»

Il termine 'sensazionalità' per la sua natura estetica polisemica investiva anche altri lungometraggi della cinematografia tedesca, che avevano radici nella letteratura coeva di consumo. La sensazionalità cinematografica si basava soprattutto sul meccanismo del *cliffhanger*, l'espedito con il quale ogni episodio si concludeva in *suspense* con una sequenza altamente drammatica, in genere una situazione di pericolo mortale, che veniva sciolta all'inizio dell'episodio seguente.¹⁸⁹ Gli scrittori e drammaturghi tedeschi in quegli anni si prestavano spesso a riadattare i testi prima della loro trasposizione cinematografica. È il caso del colossale capolavoro *Atlantis*, della Nordisk, adattato da Gerhart Hauptmann, arrivato a Trieste nel 1916, che continuò a circolare nei cinema triestini nel 1917, annunciato ovunque da imponenti *réclame*.¹⁹⁰ Altro memorabile

¹⁸⁷ Si veda Michele Girardi, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di Pagliacci nel teatro Fin de siècle*, in Jürgen Maehder e Lorenza Guiot (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo* (Locarno, ottobre 1991), Milano, Sonzogno 1993, pp. 61-89: 62-63.

¹⁸⁸ BAR, «Lo spettacolo», cit., V, 24, 18 giugno 1911.

¹⁸⁹ Monica Dall'Asta, *Trame spezzate*, cit., pp. 170-171.

¹⁹⁰ Tra gli altri, al Salone Cine Galileo, al Cine Buffalo Bill, al Teatro Cine Excelsior Palace Hotel: «Il Lavoratore», 1 e 12 marzo, 9 maggio 1917, *Filmkunstwerk* di 4000 metri (tre ore e mezza) Corinna Müller, *Das "andere" Kino. Autorenfilm in der Vorkriegsära*, in Corinna Müller, Harro Segeberg (hg), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*, Band II, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, pp. 153-192: 155-160.

successo a Trieste fu, in stretto anticipo rispetto ad altre città del Regno, quello di *Les Misérables* (Vitagraph, 1909) che già nel 1915 avevano emozionato gli occhi degli spettatori triestini in forma ‘seriale’ in più serate, anche tramite la lettura del corposo libretto di sala che veniva distribuito all’entrata.¹⁹¹ «Epopea drammatica in 4 epoche e 9 parti, tratta dal celebre romanzo di Victor Hugo», recitavano gli annunci a stampa;¹⁹² il film adottava la formula seriale di un *multireel* film, quindi in più rulli, che l’esercente poteva decidere di suddividere per presentarli in diverse serate successive, inframmezzandoli ad altri numeri di prosa e varietà. La versione triestina del 1915, probabilmente anche quella del 1917,¹⁹³ era quella proveniente dalla Germania, dove nel 1912 era intercorsa una trattativa tra le ditte cinematografiche tedesche, l’Associazione tedesca degli autori teatrali (*Verband der deutschen Bühnenauctoren*) e i singoli autori per l’adattamento del dramma di Hugo della Pathé Frères in Germania in *Menschen unter Menschen* (*Les misérables*). Con oltre tre ore di durata, il film era in grado di riempire un’intera serata, cosa che aveva suscitato grande scalpore, poiché tali lungometraggi in un’unica serata rappresentavano un cambiamento anche nelle strutture e nelle forme della programmazione cinematografica, spesso rifiutato dal pubblico nei piccoli cinematografi, abituato ad una struttura eterogenea che riempiva lunghe serate.¹⁹⁴ Il modello monolitico riproponeva, in altre parole, quello dell’opera lirica che, proprio per la sua austera integrità drammaturgica, non sempre era un’attrattiva per un pubblico in guerra, desideroso invece di evasione e di gaiezza. La crisi del teatro lirico era già iniziata, a dire il vero, alla fine dell’Ottocento, quando anche le signore aristocratiche non disdegnavano di seguire la moda del *café chantant*. L’industrializzazione dello spettacolo, come argomenta Irene Piazzoni, aveva inevitabilmente contaminato le abitudini sociali del *leisure*.¹⁹⁵

Nell’autunno del 1914, poco dopo la battaglia della Marna, Charles Pathé partì per gli Stati Uniti, dove intendeva ampliare la propria attività. Con il magnate della stampa William Randolph Hearst (che ispirerà nel 1941 *Quarto Potere* di Orson Welles) contribuì a lanciare la moda del ‘serial’ con *The Exploits of Helaine*. Nella riduzione da 36 a 22 episodi quest’opera a puntate trionfò a Parigi con il ben noto *Les mystères de New York* (adattamento di Pierre Decourcelle, 1914-1915), la cui versione cinematografica venne lanciata dalla Pathé Exchange.¹⁹⁶ A tal proposito Monica Dall’Asta distingue il *dime novel* statunitense, secondo un modello già collaudato in

¹⁹¹ CMTTs, scat. 11, busta teatro Eden cit., programma di sala.

¹⁹² Rappresentato al Teatro Cine Familiare di via Acquedotto: «Il Lavoratore» 10, 12, 13, 15, 17, 19 settembre 1915.

¹⁹³ Ad esempio al Novo Cine, «Il Lavoratore», 24 luglio 1917.

¹⁹⁴ Corinna Müller, *Das “andere” Kino*. cit, pp. 159-161.

¹⁹⁵ Irene Piazzoni, *Il governo e la politica per il teatro: tra promozione e censura (1882-1900)*, in Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento.. L’Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci 2004, pp. 61-100: 64

¹⁹⁶ Vincent Pinel, *Inizi del cinema francese, 1895-1918*, in *Storia del cinema mondiale. L’Europa. Le cinematografie nazionali*, III, Einaudi, p. 26. Sulle fortune di questo romanzo e le sue tante forme di diffusione internazionale, che permettono di configurare la democratizzazione della cultura dalla prima metà dell’Ottocento si veda Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione* cit., pp. 115-116 (in nota 44 l’autrice cita l’interessante dossier online dedicato agli studi europei di *Les Mystères de New-York*: <http://www.medias19.org/index.php?id=13613>)

Europa, che si basava sul *roman-feuilleton*, ovvero sulla suddivisione di un unico episodio in brevi puntate,¹⁹⁷ dal *cinéromans* o *ciné-feuilletons*, secondo il quale una pubblicazione letteraria in appendice era soggetta a interruzioni, per permettere alle rappresentazioni cinematografiche di inframmezzarsi ad essa, in modo tale che le due forme di esposizione si integrassero reciprocamente nella ricomposizione della vicenda rappresentata. Inversamente al *dime novel*, la seconda formula rappresentativa comparve prima negli Stati Uniti e, tre anni dopo, in Europa (nel 1915).¹⁹⁸ Questa seconda soluzione, che in Italia veniva tradotta in «romanzo-cinema», era un'interessante forma di *marketing* e di intrattenimento da parte di quello che definirei un 'media-system integrato', con forte accentuazione pubblicitaria, prodromo della futura industria massmediatica che vedeva nascere una nuova generazione di *writers*.¹⁹⁹ Il periodico «L'Arte muta» recava proprio nel 1917 la notizia dell'introduzione del romanzo-cinema in Europa, tramite il best-seller *I misteri di New York*, operazione anche educativa, poiché aveva che ingigantito la mole del pubblico di lettori, oltre che quello degli spettatori:

Questo modo di pubblicare, che è stato messo in pratica per la prima volta in America coi *Misteri di New York* (romanzo cinematografico adattato da Pier Decourcelle) ha ottenuto un così grande successo che ne è risultato un aumento di lettori di oltre 4 milioni e 500.000. Tale pubblicazione è stata poi ripresa in Inghilterra e in Francia, con un successo immenso. In Italia un importantissimo giornale, d'accordo con la casa Pathé-Frères [Società Anonima Italiana Pathé Frères Cinema – Milano] lancerà a sua volta *I misteri di New York* la cui pubblicazione si farà nel modo seguente: le prime sette puntate dell'Appendice pubblicate nel giornale saranno riassunte in una sola film, che sarà proiettata durante una settimana cominciando dal giorno della pubblicazione nel giornale della settimana puntata. Alla fine di detta settimana, sarà proiettata una seconda film che riassume le sette seguenti puntate del romanzo e cioè le puntate pubblicate nella seconda settimana e così di seguito, fino al termine del romanzo. L'esperienza fatta negli altri paesi ha dimostrato che gli spettatori che vedono la film per la prima volta vogliono in seguito leggerne le peripezie sul giornale, dove esse sono più particolareggiate che sullo schermo. E quindi quelli che leggono l'Appendice provano il più vivo interesse a rivedere le diverse scene illustrate per mezzo del cinematografo. Un esempio di questo romanzo-cinema era *Quo vadis?* dal romanzo del polacco Henryk Sienkiewicz, primo Kolossal della storia del cinema, del 1912, che ebbe un successo mondiale.²⁰⁰

Nel mondo tedesco serialità cinematografica e *Autorenfilm* erano due aspetti legati ai forti guadagni che portavano all'economia cinematografica e avevano acceso il dibattito sul lungometraggio, alimentato dall'enorme popolarità che il film d'autore stava assumendo.²⁰¹ Secondo i suoi detrattori la (riduzione letteraria) 'letterarizzazione' del film sarebbe stata solo una presentazione molto semplificata del testo originario: era il caso del film *Der Andere*, diretto dal noto regista Max Mack (1913), che aveva consacrato il suo autore Paul Lindau all'altare della

¹⁹⁷ Monica Dall'Asta, *Trame spezzate*, cit. p. 58

¹⁹⁸ Ivi, p. 78.

¹⁹⁹ Su questi si veda il recente volume di Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-1918*, Il Mulino, Bologna 2014.

²⁰⁰ BNCF, «L'arte muta: rassegna di vita cinematografica», a. 1, n. 8-9 (30 marzo-30 aprile 1917), *La crisi italiana all'estero*.

²⁰¹ Corinna Müller, *Das "andere" Kino* cit., p. 163.

fama: i quattro atti dell'originale testo teatrale erano diventati i cinque della versione cinematografica, che si discostava parecchio nel contenuto non solo dalla versione teatrale, ma anche dall'omologo romanzo di Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, in quanto l'atto del crimine causato dallo sdoppiamento di personalità, secondo la critica sociale sottesa, non era causato da un influsso chimico esterno bensì da una disposizione psicologica dell'individuo.²⁰² Se nel lavoro teatrale di Lindau del 1893 erano le prestazioni professionali-sociali e private di Hallers e la delusione subita per il rifiuto del matrimonio con Agnes Haroldy, ostacolato dal di lei fratello, alla base del suo crollo fisico, nel film, invece, mancava del tutto il motivo sociale e quello dell'amore deluso, ridimensionato ad una reazione di Agnese alle *advances* di Hallers, mentre dominava il motivo della caduta fisica causata dal troppo lavoro e dallo stress.²⁰³ Il film, a metà tra genere poliziesco e storia della malavita, era interpretato da Albert Bassermann, all'epoca uno degli attori più famosi del teatro tedesco.²⁰⁴ Era centrato sul motivo allegorico dell'alienazione dell'uomo moderno che, in quegli anni, Franz Kafka affrontava prima di consegnarlo alla veste editoriale nel 1915 con *Die Verwandlung. Il procuratore Hallers* (dalla commedia *Der Andere*, di Paul Lindau) non solo trovò spazio cinematografico al Fenice nel settembre 1917, ma anche nell'edizione serale del «Lavoratore».²⁰⁵ La novità di questa proiezione non era certamente il soggetto, tratto da «una commedia che ha quasi 25 anni sul groppone. E' del 1893, anno in cui [Gerhart] Hauptmann scrisse "I tessitori". Scritto nel fecondissimo decennio del Verismo teatrale, il lavoro di P. Lindau, brillante romanziere, drammaturgo, giornalista, che ancora oggi, a quasi ottant'anni, scrive e combatte come un giovinotto, ha sempre avuto un successo scenico di prim'ordine; nel 1914 ne furono date a Parigi ben 90 recite, poi troncate dalla guerra».²⁰⁶ Ciò che appariva come nuovo era, invece, lo sviluppo «a tesi»: *L'altro (Der Andere)* ribattezzato cinematograficamente *Il procuratore Haller*, «risente specialmente nella lettura della sua origine a tesi [...]. Il protagonista è lumeggiato dal punto di vista psichiatrico più che psicologico».²⁰⁷

Se la cinematografia italiana dei primi anni di vita prestava la massima attenzione alla *mise en scène* e alle dive, i film a tesi aprivano i teatri di posa alla cura della psicologia dei personaggi, alla loro interpretazione. La novità, infatti, di tale conduzione narrativa trova conferma in un articolo apparso nel 1917 sulla rivista cinematografica «L'arte muta», dove si ridimensiona in chiave nazionalistica la produzione americana che «paralizzata su cavalcate furenti, otte di treni e battaglie di Pelli Rosse, che fino a quel momento aveva urtato sulle rive europee dell'Atlantico contro

²⁰² Ivi, p. 177

²⁰³ Ivi, pp. 173 sgg.

²⁰⁴ Thomas Elsaesser, *Cinema muto tedesco, 1895-1919*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, III, L'Europa, Le cinematografie nazionali*, tomo I, Torino, Einaudi 2000, pp. 65-83: 74.

²⁰⁵ «Il Lavoratore», 19 luglio 1917, *Edizione serale (Der Andere, 1913)*.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

l'infrangibile barriera del gusto del pubblico, mutava metro di colpo» cacciando i cow-boys ed accogliendo la fanciulla sentimentale, i giardinetti all'inglese e le cravatte nel «dramma a tesi, o dramma sociale, debitore della drammaturgia francese realista»:²⁰⁸

Il lavoro può venir definito più esattamente uno studio di psichiatria drammatizzato. *L'altro* è un lavoro a tesi. Affronta lo sdoppiamento della personalità. Il procuratore Haller vive due vite, l'una indipendente dall'altra: di giorno è un magistrato colto e stimato, di notte vive nelle bettole sudicie e organizza rapine, è amante di una donna perduta, si trasforma in principe dei borsaioli. Il lavoro ha base scientifica. Nella commedia stessa un avvocato accenna al caso consimile di una quarantenne, madre esemplare, che di notte si fa arrestare in un albergo equivoco. Quando si avvierà verso la guarigione comincerà a dimenticare "l'Altro".²⁰⁹

Come argomenta Corinna Müller non vi sono prove riguardo al successo o al fallimento riservato agli *Autorenfilm*, sui cui motivi pesava anche la guerra dei prezzi e dei servizi offerti al pubblico: nel 1913 la stampa si chiedeva a cosa servissero i film d'autore, se poi in alcuni *Kinotheater* veniva offerta la birra gratis per sopportarli meglio.²¹⁰ Rimanendo, ad esempio, al caso di *Der Andere*, i due successivi film basati su testi di P. Lindau, cioè *Die Landstraße* e *Der letzte Tag*, non ebbero successo,²¹¹ mentre lo ebbero gli adattamenti dei *kolossal* stranieri *Quo vadis?* di Sienkiewicz e *Die letzten Tage von Pompeji*, realizzati dal romanziere inglese Edward Bulwer-Lytton; anche a Trieste nel 1917, al lussuoso Teatro Cine-Palace Hotel, fu proiettata la «riduzione» di *Quo vadis?*.²¹²

Il *battage* pubblicitario di un film si strutturava con un'accurata preparazione dell'avvenimento cinematografico, di cui i giornali, e «Il Lavoratore» in particolare, erano il principale veicolo comunicativo: si citavano, innanzitutto, i nomi degli interpreti nella prima visione, si preannunciava il successo già riscosso in altre città o l'arrivo di qualcuno degli attori, si raccoglieva l'eredità del celebre romanzo che aveva dato spunto al film, seguivano poi le critiche sui tamburini, durante le repliche, nelle quali non mancava mai il risalto dato all'affluenza di pubblico e spesso, infine, si predisponavano in sala lotterie per la vincita di premi legati alla partecipazione in sala o alla trama del film. Fra questi aspetti la serialità era anche una strategia commerciale, che permetteva di intervallare la pellicola con tali espedienti pubblicitari, dilatando così non solo lo spazio temporale del film, ma anche le occasioni di richiamo del pubblico; e la stampa era il mezzo con cui era più facile raggiungere una larga utenza.²¹³

²⁰⁸ BNCF, «L'Arte muta», *La crisi italiana all'estero* cit.

²⁰⁹ «Il Lavoratore», 19 luglio 1917, *Edizione serale*.

²¹⁰ Riportato in Corinna Müller, *Das "andere" Kino*, cit., p. 164.

²¹¹ Corinna Müller, *Das "andere" Kino* cit., p. 157.

²¹² «Il Lavoratore», 3 e 10 aprile 1917.

²¹³ Per una panoramica sulle forme di *réclame* utilizzate all'epoca si veda Arturo Lancellotti, *Storia aneddotica della réclame*, Milano, dott. R. Quintieri, 1913, in particolare p. 94.

- *Teatro Cine Ideal*. Nils Chrisander è un celebre ed elegante attore berlinese che per lunghi anni collaborò a fianco di Waldemaro Psyländer, Ora lo si ammirerà nella serie di film teatrali in una speciale interpretazione *Il duello tra le 10.30 e le 11 ore*, romanzo d'amore e di varietà in 4 atti, ricche scene e toilettes [...]. Grande serata umoristica con la cooperazione della celebre artista Asta Nielsen: ogni fanciullo riceverà uno scontrino con il quale concorrerà alla vincita dello splendido regalo esposto. L'estrazione seguirà la chiusa dell'ultima rappresentazione di Nils Chrisander..²¹⁴
- *Teatro Cine Ideal. Fine d'una tragedia*, secondo film della serie teatrale, tratto dal sensazionale e reale processo d'amore *Diario di Collin* con protagonista la nuova stella Ellen Richter e Enrico Kaiser-Titz. Monopolio Triestefilms.²¹⁵
- *Salone Cine Galileo. Senza famiglia*, 2000 metri, dramma in un prologo e 5 atti, tratto dal romanzo omonimo di Hector Malot, interpretato dalla piccola artista Fromet nella parte di Remigio.²¹⁶

I lettori conoscevano già il contenuto del romanzo *Il diario di Collin*, che era comparso in pellicola all'Ideal e che circolava a Trieste anche sotto il titolo *Per mancanza di prove*.²¹⁷ Il cambiamento del titolo rientrava spesso nelle pratiche del consumo commerciale cinematografico. *Il duello tra le 10.30 e le 11 ore*, «speciale serie teatrale, romanzo d'amore in 4 atti, enorme concorso, trionfale successo», era un film della casa tedesca Imperial, ambientato nel varietà e il duello segnalato dal titolo era del tutto 'moderno', perché riguardava due donne.²¹⁸ In quell'occasione, come tante altre volte, la serata si concludeva con la propaganda di guerra, ma con una pellicola speciale: la direzione del Teatro Cine Ideal annunciava un «fuori programma» dopo il film, ovvero «il film d'attualità *S.M. L'Imperatore Carlo I entra a Gorizia riconquistata. Visita tutti i punti e le barricate fatte dagli italiani per la difesa. Vedute dei palazzi bombardati e effetto dei cannoni, sfilata di 60.000 prigionieri italiani*. Monopolio Triestefilms». ²¹⁹ Gorizia, insomma, doveva venir degnamente celebrata, essendo stata rivendicata dopo l'epilogo italiano di Caporetto.

3.1 Uno sguardo ai titoli più serializzati tra narrativa e teatro

La letteratura popolare, che del *feuilleton* ottocentesco aveva fatto il suo trofeo commerciale, oltre ad aver riempito le tasche di molti romanzieri, ebbe a Trieste un particolare riconoscimento, in virtù della 'popolarità' culturale di cui si faceva latore, come più volte delineato, il giornale

²¹⁴ «Il Lavoratore», 7 dicembre 1917.

²¹⁵ «Lavoratore», 13, 14 e 15 dicembre 1917.

²¹⁶ «Il Lavoratore», 23 novembre 1917. Le avventure di Remì sono giunte fino ai giorni nostri con il cartone animato giapponese *Remì e le sue avventure*, prodotto dalla Tokyo Movie Shinsha nel 1977, tratto dal romanzo *Senza famiglia* dello scrittore francese Hector Malot. È stato trasmesso in Italia su Rai 1 a partire dall'ottobre 1979.

²¹⁷ «Alfredo Collin si avvelena nell'abitazione dell'amico Piero Tomson e questi viene accusato del delitto. Ma la sua sposa gli procura le controprove ed il 'Diario di Collin'. Tomson viene assolto e la Contessa Metscherski ed il di lei complice Beppe Pastia vengono processati ed imprigionati. Più tardi però la contessa viene messa a piede libero per mancanza di prove e Peppo Pastia è invece condannato a lunga prigionia. Dunque era lei?» : «Il Lavoratore», 10 dicembre 1917

²¹⁸ Per la sinossi del film si veda in ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, 1917, n. 57.

²¹⁹ Con un rincaro dei prezzi: primi posti: da 1 a 0,50 centesimi, II da 0,70 a 0,40 centesimi: «Il Lavoratore», 8 dicembre 1917.

socialista «Il Lavoratore». A questo genere di consumo il quotidiano dedicava costantemente, negli anni di guerra, non solo il suo ‘taglio basso’, ma si soffermava spesso ad analizzare, con intento educativo, i tratti stilistici di questa letteratura popolare, distinguendo i prodotti ritenuti ‘artistici’ dalle volgari banalità romanzesche.²²⁰ Tale interessante posizione della stampa socialista, desiderosa non solo di aumentare le vendite e gli abbonamenti ma anche di diventare protagonista istituzionale dei più diffusi dibattiti culturali del tempo, conferma la pratica consolidata del riuso/rimaneggiamento dei soggetti tra il romanzo d’appendice e il cinema, vittorioso, quest’ultimo, delle preferenze del grande pubblico:

Robaccia, dicono alcuni che non si degnano di leggere una riga in calce al giornale e poi vanno a gustarlo quando esso si presenta in veste muta sullo schermo bianco, accompagnato da titoli luminosi e da una musicchetta blanda e discreta – già, nel cinematografo!²²¹

La sferzata contro il cinematografo nascondeva ovviamente la lotta contro la spietata concorrenza che esso rappresentava per la vendita della carta stampata. Un biglietto per il cinema costava meno di un numero di giornale. Tuttavia il *feuilleton* rappresentava ancora un buon genere di affari, reso ancor più appetibile da trovate strategiche come quella, ad esempio, del «Petite République», pure socialista, che accrebbe considerevolmente la propria tiratura promettendo denaro a chi avesse indovinato le parole lasciate in bianco nel romanzo d’appendice,²²² ma lo era anche per molti scrittori, consenzienti ad una illecita pratica dell’appalto:

Lo scrivere siffatti romanzi è diventato un nuovo genere di affari. Un romanziere di grido diventa poi un vero appaltatore di appendici, uno speculatore senza scrupoli, che si fa scrivere le pagine sensazionali e sanguinarie da altri letteratucoli affamati, che vengono pagati con poche banconote da cento, mentre il titolare ne guadagna a migliaia. Talvolta avviene che i sub-appaltatori si fanno aiutare da pennaioli ancor più spiantati.²²³

Già nell’Ottocento, infatti, all’ombra dei più popolari autori di *romans-feuilleton* vivevano anonimi aspiranti autori, tra i quali Auguste Maquet, che partecipò alla scrittura dei *Tre moschettieri*, e Pierre Decourcelle, famoso (come già accennato) per aver firmato la novellizzazione del primo serial di Pearl White distribuito nei cinema francesi, *Les Mystères de New York*.²²⁴

Se da un lato anche gli scrittori famosi, dunque, affidavano ai giornali i loro celebri romanzi (come ancora *Il Conte di Montecristo* o *L’Ebreo errante*), centuplicando anche la diffusione dei giornali stessi, dall’altra gli autori potevano sgravarsi delle loro preoccupazioni finanziarie. E «Il

²²⁰ «Il Lavoratore», 19 ottobre 1916. *L’origine e lo sviluppo del romanzo d’appendice*.

²²¹ Ibid.

²²² Arturo Lancellotti, *Storia aneddotica della réclame*, cit., p. 153.

²²³ «Il Lavoratore», 19 ottobre 1916. *L’origine* cit.

²²⁴ Monica Dall’Asta, *Trame spezzate*, cit., p. 35.

Lavoratore», nell'articolo sopra disaminato, denuncia apertamente i casi di sfruttamento intellettuale di questa industria seriale, riconoscendo, tuttavia, la sua capacità di evadere una domanda molto elevata, tramite il suo *format* ad 'alta tensione'. Il «*Constitutionnel*», quando aveva annunciato *L'ebreo errante*, ebbe ventimila nuovi abbonati e il romanzo fruttò a Sue 100.000 franchi. La «*Presse*» e il «*Constitutionnel*» garantivano a Dumas 64.000 franchi annui; egli riceveva inoltre dal «*Siècle*» 1 franco e 50 per linea: e scriveva più dei 100.000 righe all'anno:

Delpit, Feuillet ed anche Ohnet hanno ancora un nota d'arte; ma altri scrissero prosa di intrighi e di sangue con tutt'altre intenzioni: tener desta l'attenzione dei lettori con fatti mozzafiato che li spingono a ricomprare il giornale il giorno dopo. Come About, Belot, Malot, Mery, Richebourg, Sales, Zaccone... i più popolari Montépin e Ponson du Terrail, il creatore del famoso *Rocambole*. Anche il buon Verne pubblicò qualche buon romanzo in appendice, il *Giro del mondo in ottanta giorni* desta l'attenzione di mezzo mondo: alla sera nei caffè, nei circoli, nelle case si attendeva con ansia il giornale, quasi solo per il romanzo, che veniva letto ad alta voce, come oggi si leggono i comunicati ufficiali di guerra....

[...] E' già da molto tempo che il Lavoratore dà ai suoi lettori romanzi di vero valore letterario. Ha pubblicato e pubblica opere di Kellermann, della Serao, di Daudet, di Bojer, di Knut Hamsun,²²⁵ avendo gettati al cestino i sensazionali e sanguinari romanzi d'appendice.²²⁶

Dunque il romanzo a puntate era più di una disimpegnata lettura individuale; era diventato un mezzo didattico, un coagulante sociale, una pratica collettiva privata e pubblica, che si svolgeva anche nei luoghi di intrattenimento e di svago, in cui si commentavano magari anche i fatti di attualità, che erano presenti nella pagina della *Cronaca* e trasposti o richiamati nel montaggio dell'intreccio di una certa puntata.²²⁷

I *feuilleton* non erano solo un richiamo per i pubblici lettori, ma anche per le platee teatrali. Il benefico effetto economico dei soggetti dei romanzi d'appendice si rifletteva direttamente nei teatri, a vantaggio di direttori e compagnie. Dal *feuilleton* arrivava, ad esempio, il testo, allora famosissimo, *Il padrone delle ferriere*, di Georges Ohnet,²²⁸ uno tra i drammi più rappresentati e recitato a Trieste moltissime volte,²²⁹ mentre cinematograficamente venne presentato per la prima volta (forse per evitare contenziosi sui diritti d'autore) sotto un altro titolo, *Il re dell'Atlantico*, con

²²⁵ Scrittore norvegese famoso per il romanzo *Fame*, vinse il Premio Nobel per la letteratura nel 1920: Jørgen Stender Clausen (a cura di), *La letteratura dei paesi scandinavi nel periodo fra le due guerre*, atti del convegno italiano di studi scandinavi, Pisa, 24-26 gennaio 1983, Giardini, 1983, pp. 93 sgg.

²²⁶ «Il Lavoratore», 19 ottobre 1916. *L'origine*, cit

²²⁷ Anche il celeberrimo *Mystères de Paris*, nato da un'inchiesta condotta nei modi del romanzesco dei bassifondi della città moderna, mise in luce sulla stampa le miserabili condizioni in cui versava la gran parte della popolazione: Monica Dall'Asta, *Trame spezzate*, cit., pp. 45-47.

²²⁸ Si veda Antonio Faeti, *Lord Percy sposa Nelly la domatrice*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo, 1905-1930*, Bologna, Cappelli 1991, pp. 77-80

²²⁹ Ad esempio al Teatro Minimo nel 1915, al Rossetti dalla compagnia D'Angeli nel 1916: «La vecchia commedia *Il padrone delle ferriere*, richiamò pubblico in folla. Tamburlini (Filippo), Amalia Collenz (Clara) Savelli, Comel, Du Ban, Mauri, Bruni Geri, Verdani, Capris e Alberti»: «Il Lavoratore», 16 agosto 1916.

Mercedes Brignone.²³⁰ La versione italiana di tale pellicola esisteva in Italia già da quattro anni, su regia dello stesso autore, prodotta dalla Film D'Arte di Roma, «da non confondersi con titoli falsati a scopo di sleale concorrenza».²³¹ A Trieste, prima dell'edizione italiana del 1919, il dramma di Ohnet in versione tedesca, interpretata da Lilly Berky, proiettata al Teatro Cine Ideal nel 1918 grazie alla fornitura della Monopolfilm di Virginia Perini, che annunciava la «fedele riproduzione del celebre romanzo d'amore di A. Ohnet, capolavoro migliore finora rappresentato».²³² Poteva disporre dell'accompagnamento di un'orchestra diretta dal prof. Gino Betoschi, che lasciò il pubblico entusiasta, memore forse della versione in prosa recitata dalla Compagnia D'Angeli per il suo esordio nel 1916.²³³ In quell'occasione, tra l'altro, era stato eseguito al Rossetti anche un altro fortunato dramma, *Il romanzo d'un giovane povero*, commedia di Feuillet a cui Mario Caserini si ispirò nel film *L'ultimo dei Frontignac* (1911): come nel caso precedente, per non pagare i diritti di riproduzione cinematografica, la casa Ambrosio e lo sceneggiatore decisero di cambiarne il titolo e i nomi dei personaggi.²³⁴ A Trieste, in aggiunta, il soggetto ricomparve di nuovo nel 1917 sotto altre vesti ancora, forse per gli stessi motivi o forse per presentare un'edizione 'germanizzata', visto che il film in cinque atti *Il tramonto del sole*, con l'attore tedesco Baron Haas, risultava un'«assoluta prima visione, tratta dal *Romanzo d'un giovine povero* di C. Lothar».²³⁵ E' probabile che tale intervento fosse, allora, stato riservato anche al citato film *Il re dell'Atlantico (Il padrone delle ferriere)*, come probabilmente anche ad altri casi.

Tra le scrittrici dei romanzi d'appendici, Carolina Invernizio fu tra le più riprese in Italia, mentre a Trieste non ebbe risonanza; anzi, una sprezzante critica da parte degli organi di stampa autorizzati non considerava istruttiva la presentazione di personaggi e scenari cittadini malfamati.²³⁶ «La Gazzetta di Trieste» del gennaio 1917, annunciando la morte di Carolina Invernizio e riflettendo sulla potente influenza che ebbe il romanzo francese «a sensazione» in Italia, rammentava il folgorante successo del primo romanzo della Invernizio, *La mano della morta*, stampato in centinaia di migliaia di copie tra il 1880 e il 1900: «Ma anche in Italia il romanzo a sensazione cominciò a cedere il posto ai romanzi di vero valore letterario, come quelli di

²³⁰ La trama del film *Il re dell'Atlantico*, della Milano Film, ricorda come argomento il famoso *Padrone delle ferriere*: riportato in «Il Piccolo», 4 maggio 1915; cfr. anche «La Gazzetta di Trieste», 14 settembre 1918.

²³¹ *Réclame* in AMCVe, «Cinema». Quindicinale Cinematografico, n. 68, 1914.

²³² «Il Lavoratore», 30 giugno e 22 settembre.

²³³ «Il Lavoratore», 7 febbraio 1918. *Edizione serale. Secondo anniversario della Compagnia D'Angeli*. Per le interpretazioni di tale commedia nel 1916 si vedano i tamburini nel «Il Lavoratore», 16 agosto 1916 (teatro Rossetti) e 13 gennaio 1916 (teatro Minimo).

²³⁴ Vittorio Martinelli, *Nascita del divismo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, L'Europa*, I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi 1999, pp. 221-249: 230; «Il Lavoratore», 3 settembre 1917.

²³⁵ Al Fenice: «Il Lavoratore», 1 dicembre 1917.

²³⁶ La città, peraltro, non era il solo scenario in cui si svolgevano le trame della Invernizio, che spaziava nei negli ambienti dell'Italia umbertina che poi della guerra di Libia (deserti, campi di aviazione, periferie, opifici, industrie): Antonio Faeti, *Lord Percy sposa Nelly la domatrice*, in *Sperduti nel buio* cit., pp. 77-80: 78

D'Annunzio, della Serao, di Fogazzaro, di Grazia Deledda, di Barrili, ecc. I romanzi della Invernizio non sono né educativi, né morali [...]. Ma una peggiore specie di romanzi a sensazione si fece strada: i romanzi di detectives alla "Scherlok Holmes" e alla "Nat Pinkerton"»:²³⁷

I giornali italiani pubblicavano per la maggior parte romanzi francesi tradotti, ma tentarono questo genere anche Barrili, Bersezio, Serao, Rovetta, Deledda, mai Fogazzaro. Ma i veri autori di romanzi d'appendice furono la truce Invernizio, Ulisse Barbieri e Francesco Mastriani. I titoli della Invernizio accapponano la pelle: *Passione maledetta! La mano della morta*, ecc. Il Barbieri fu chiamato "Ulisse il sanguinario" (da De Amicis). Il povero Mastriani²³⁸ dettò più di cento romanzi di ambiente napoletano, che non sempre gli fruttarono una cena e morì all'ospedale²³⁹

Per Matilde Serao, come già esposto nel primo capitolo, l'accoglienza fu ben diversa.²⁴⁰ «La Gazzetta di Trieste» inaugurava il 1918 con la pubblicazione di *Addio, Amore!*²⁴¹ e «Il Lavoratore» non poteva che simpatizzare con i drammi dell'onesta miseria del proletariato urbano, pubblicando nel 1915 *Il paese di cuccagna*.²⁴² Il riconoscimento, inoltre, dell'onesta povertà del proletariato ben si adattava all'ideologia del giornale socialista. Nel 1917 all'Edison il film *La mia vita per la tua*, tratto dal romanzo della Serao, era ammirato, inoltre, per le sue «incantevoli scene dal vero», riservato solo agli adulti e accompagnato da una «scelta orchestrina».²⁴³ La pratica della manipolazione, fondamento della serialità e di una produzione letteraria industrializzata, si prestava più delle complesse trame romanzesche alla trasposizione cinematografica. Ponson du Terrail, nel ricostruire le circostanze che diedero la luce al primo romanzo del ciclo *Rocambole (Les Drames des Paris, 1857)*, rammentava i molti materiali letterari (Eugène Sue, Alexandre Dumas e Paul Féval) da lui rielaborati.²⁴⁴ Come i suoi colleghi Arsenio Lupin o Fantômas, Rocambole era il bandito-ladro gentiluomo che spopolava nel primo cinema seriale francese, come nel giornalismo sensazionale.

Le serie di *Rocambole* trovarono spazio al cine-teatro Familiare in tre serate diverse, in una delle quali la presentazione era affidata alla stampa con toni enfatici: «Domani iniziano le rappresentazioni di *Rocambole*, I serie, personaggio fantastico, leggendario, creato dalla esuberante fantasia di Ponson du Terrail, l'eroe popolare che tanto interesse destò ai suoi tempi. Prezzi: da 20 a 50 cent. (I e II posti). Bambini: 10 cent.»;²⁴⁵ «*Rocambole*, seconda serie, capolavoro fantastico in 4

²³⁷ «La Gazzetta di Trieste», 2 gennaio 1917. *Morte di una scrittrice popolarissima e inutile. Carolina Invernizio*

²³⁸ Di Francesco Mastriani Antonio Faeti ricorda gli intrecci complicati e lo stile filmico della sua scrittura, come in *I misteri di Napoli* o *I vermi*: Antonio Faeti, *Lord Percy* cit., in *Sperduti nel buio* cit., p. 78.

²³⁹ «Il Lavoratore», 19 ottobre 1916. *L'origine* cit.

²⁴⁰ Si veda cap. I, par. 8.1.

²⁴¹ «La Gazzetta di Trieste», 1 gennaio 1918

²⁴² «Il Lavoratore», 8 ottobre 1915

²⁴³ «Il Lavoratore», 15 marzo 1917.

²⁴⁴ cfr. Monica Dall'Asta, *Trame spezzate*, cit., p. 45 (nota 52).

²⁴⁵ «Il Lavoratore», 23 agosto 1915.

atti, con Gaston Sylvestro che incarna con arte eccezionale l'eroe, famoso bandito parigino, di Ponson du Terrail, uno dei film più desiderati dal pubblico»; ²⁴⁶ «*Rocambole*, terza serie, che non fu finora rappresentata in alcun teatro. Vero trionfo della cinematografia». ²⁴⁷

Come analizza Monica Dall'Asta, al testo seriale non si domandava nessuna originalità, nessuna novità, ma piuttosto un gioco di ricombinazioni all'interno di uno standard prefissato, in un'«apoteosi del frammento». ²⁴⁸ Erano proprio le serie staccate a rendere le singole parti intercambiabili e divulgabili anche separatamente: è possibile, pertanto, accomunare l'adattabilità del romanzo d'appendice con l'operetta, genere altrettanto fortunato grazie alla sua struttura 'componibile' di parti parlate e numeri chiusi, predisposti, questi ultimi, ad essere divulgati separatamente. L'operetta era diventata, dunque, a differenza della monolitica opera lirica, un prodotto seriale musicale di massa.

La categoria del sensazionalismo era complementare, infine, alla pubblicità. Le scelte linguistiche delle *réclame* erano importantissime: per quelle sui giornali bisognava cercare parole enfatiche ed espressioni concise, che mettersero in risalto soprattutto gli interpreti, l'originalità del soggetto, la messa in scena e il successo riscosso dal film; i nomi della casa produttrice o del *metteur en scène* non potevano destare l'attenzione del pubblico. Le fotografie degli attori non dovevano essere «artistiche», ma «chiare e d'insieme di un quadro, rispettando sempre i medesimi cliché»; ²⁴⁹ specialmente se si trattava di una serie. Ma il sensazionalismo era anche un semplice termine di richiamo, che accompagnava i titoli diversi di uno stesso film: il numero dei titoli dei film, commenta sarcasticamente la stampa del tempo, era tre volte superiore a quelli che erano i soggetti reali. ²⁵⁰ E i responsabili di queste truffe non erano solo le case produttrici e gli imbonitori all'entrata, ma anche il noleggiatore e il proprietario del cinematografo: «l'uno modifica il titolo quando un cinematografo vicino e concorrente ha rappresentato la pellicola per una settimana e spera con questo trucco di fare più gente; l'altro lascia fare perché preferisce accontentare il cliente piuttosto che perderlo». ²⁵¹ Alla casa di produzione, lontana, bastava ricevere il ragionevole utile. E a nulla servivano le proteste degli spettatori.

Trieste, inserita perfettamente in questo ingranaggio serializzato della produzione culturale europea, recepì con sollecitudine e successo le serie straniere: nel 1915 erano presenti in città i maggiori capolavori della cinematografia francese, come la serie *Le Chevalier de Maison-Rouge* (*Il Cavaliere di Maison Rouge*) della Pathé, «grandioso capolavoro in 6 atti, dal celebre romanzo di A.

²⁴⁶ «Il Lavoratore», 25 e 26 agosto 1915.

²⁴⁷ «Il Lavoratore», 27 e 28 agosto 1915.

²⁴⁸ Monica Dall'Asta, *Trame spezzate* cit, p. 37-47.

²⁴⁹ ACMVe, «Cinemagraf», n. 6, 1916, *Come si organizza la réclame di un film*.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

Dumas, grandiosità dei quadri e dell'azione, una delle più belle produzioni cinematografiche dell'epoca», che a Praga invece era stato vietato dalla censura,²⁵² forse per il suo contenuto storico riferito alla rivoluzione francese e alla sorte di Maria Antonietta, sovrana di origine asburgiche. Ancora nell'ottobre del 1915 vennero proiettati in due serie, in due giorni consecutivi, il capolavoro di Zola *Germinal*, «dramma psicologico-sociale della vita dei minatori»,²⁵³ e *La sirena*, tratto da un romanzo d'appendice di grande successo: «il più grande avvenimento cinematografico di questa stagione. Oltre 2000 metri. Dal romanzo di Richepin. Interpreti principali gli artisti dei *Miserabili*: [Werner] Krauss e Madama Mistinguuet». ²⁵⁴

3.2 Le dive multimediali e transnazionali: nuovi demoni femminili o nuove signore delle camelie?

Il soggetto di *Rocambole*, ricollegandosi al felice esperimento dei *Mystères de Paris*, poneva, in evidenza un tema di attualità, cioè la vita degli emarginati, oggetto spesso, come già accennato, della cronaca cittadina. Il legame bassifondi-criminalità era legato al contesto urbano e, anche in questo caso, confluiva nell'arteria estetica del 'sensazionale': «Il dramma prospetta, come è noto, la vita dei bassifondi parigini. Questo film fa parte del repertorio cinematografico dei grandi teatri». ²⁵⁵ La visione dei bassifondi delle metropoli nei cinematografi era, ovviamente, vietata ai minori di 16 anni: sulle 'liste nere' censorie del 1915 compare il lungometraggio della Cines *Lo strangolatore ovvero Fior di palude*, presentato nel 1915 come «assunzioni dal vero dai paesi orientali, novità assoluta», con Alwin Neuss, ma anche *I bassifondi della metropoli*, film d'arte di Vienna, e *Fior di palude* «della cinematografia moderna» con Wanda Treumann, ²⁵⁶ tramutato nel 1917 in *Palude ovvero Nei bassifondi*, splendido e sfarzoso dramma con Maria Orska. ²⁵⁷ Anche una versione con Clara Kimball Young era intitolata *I bassifondi di New York*, della Projektograph, proiettata al Fenice il 2 febbraio 1918. ²⁵⁸

Quella dei bassifondi, a cui appartenevano Fantômas e tutti gli altri banditi in tuta nera che popolavano il primo cinema seriale, era anche la sfera extra-domestica abitata dalle donne che, avendo 'femminilizzato' le sale in tempo di guerra, identificavano nelle nuove attrici del cinema la

²⁵² Al Famigliare: «Il Lavoratore», 16 agosto, 21 ottobre e 4 dicembre 1915 e ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70 (*Kinofilmzensur Wien, Prag, Brünn, etc. etc.*), 8 maggio 1915: *Der Chevalier von Maison de Rouge*, Pathé. Rappresentato forma seriale ancora al Famigliare nel 1916: «Il Lavoratore», 25 giugno 1916.

²⁵³ «Il Lavoratore», annuncio del 21 ottobre 1915.

²⁵⁴ «Il Lavoratore», 13 e 14 dicembre 1915.

²⁵⁵ «Il Piccolo», 8 gennaio 1915.

²⁵⁶ «Il Lavoratore», 12 settembre e 12 ottobre 1915.

²⁵⁷ ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene kinematographische Aufführungen*, film censurati nella settimana 18-24 marzo 1915 e «Il Lavoratore», 28 luglio 1917.

²⁵⁸ «La Gazzetta di Trieste», 2 febbraio 1918.

loro aspirazione ad una condizione sociale emancipata.²⁵⁹ Sull'onda del culto divistico di Pearl White, la protagonista di *The Perils of Pauline*, emblema dell'energia vitale e dinamica di un corpo in continuo movimento e amante di nuove esperienze, la donna cominciava a liberarsi dalle costrizioni e dai tabù del maschilismo, ora relegato e umiliato al fronte. Nel 1912 la tipologia della «serial queen», ripercorsa da Monica Dall'Asta, prendeva vita dal film *What Happened to Mary*, con Mary Fuller, in cui la protagonista, liberatasi dalle pressioni paterne, vive sullo sfondo di una New York in piena trasformazione.²⁶⁰ Nella cinematografia dominante danese fu con la danza sensuale in *Abisso* che Asta Nielsen si presentò al mondo cinematografico nel 1910, diventando colei che si batteva contro le ottuse leggi di una società puritana.²⁶¹ A Trieste nel 1915 la medesima attrice presentava *La danza della morte*.²⁶² Anche nella vita si comportò da donna professionista emancipata: nel 1920 fondò una società, la Art Film A.G., per girare *Hamlet*, fondato sull'idea che Amleto fosse in realtà una donna, costretta a travestirsi per poter ereditare il trono di Danimarca.²⁶³

Corpi irrequieti e vivaci, liberati da busti e crinoline, sprigionavano tutta l'energia compressa, in una sorta di tacita ribellione non solo contro la figura maschile (padre, marito) ma anche contro le istituzioni tradizionali in cui i maschi avevano sempre avuto il ruolo dominante: e forse furono molto più efficaci queste 'rivolte' senza voce, che tutte le morti e le sofferenze subite dalle suffragette nell'Inghilterra di inizio secolo. Per rimanere all'ambito locale, ma emblematico di questo fenomeno in ebollizione, basta fare riferimento ai film che, indifferenti (o forse appetibili) alla censura, vengono proiettati a Trieste nel 1917, nei quali danze sfrenate e lupanari sono ammessi per fornire il negativo del modello di virtù femminile. Al cine Galileo e poi al cine Excelsior Francesca Bertini interpretava *La bella Yvonne ovvero la danza selvaggia*, mito dell'eterna femmina di un bordello a cui si contrappone la contessina Edith, una fanciulla gentile e paradisiaca che ama il visconte di Nouville, ufficiale di marina; alla fine Yvonne si redime e salva la contessina, rendendo così possibile il suo matrimonio. Ma una pugnalata la raggiunge ugualmente, scambiata per la contessina.²⁶⁴ Era una narrazione 'di formazione', in cui non una nobildonna dunque, bensì una sciagurata «fanciulla dei bassifondi» si nobilitava attraverso il proprio sacrificio.²⁶⁵ Il film circolava in Italia con il titolo *Ivonne la bella della danze brutale o*

²⁵⁹ Monica Dall'Asta, *Trame spezzate* cit., pp. 143 sgg.

²⁶⁰ Monica Dall'Asta, *Trame spezzate* cit., pp. 148 sgg.

²⁶¹ Gian Piero Brunetta, *L'Eva fatale*, in Gian Luca Farinelli e Jean—Loup Passek, *Star al femminile*, Ancona, Cineteca del Comune di Bologna – Centre Georges Pompidou, Transeuropa 2000., pp. 90-102: 99.

²⁶² Al cine Familiare: «Il Lavoratore», 30 novembre 1915.

²⁶³ *Il cinema. Grande storia illustrata* (*The Movie*, Londra 1983), IX, Novara, De Agostini 1983, p. 112.

²⁶⁴ «Il Lavoratore», 4 agosto 1917.

²⁶⁵ «Francesca Bertini interpreta *La bella Yvonne ovvero La danza selvaggia*, con la famosa e meravigliosa danza selvaggia, al cine Galileo»: «Il Lavoratore», 4 agosto 1917.

Maligno riflesso, di Gustavo Serena, della casa Caesar, 1915, e l'unico veto posto dalla censura, in Italia come a Trieste, fu l'eliminazione dell'aggettivo «brutale».²⁶⁶

Il modello della donna 'vamp' aveva il suo cospicuo spazio anche nella sensualità energica e sfrontata delle danze 'tedesche', legate spesso, anche in questo caso, alle 'serie' cinematografiche. Il motivo dell'opposizione della donna al matrimonio²⁶⁷ trova nella danza una forma di autorappresentazione di sé e del proprio rifiuto: oltre a quella «selvaggia» della Bertini, arrivano a Trieste anche le analoghe tedesche, quali *La danza della morte*, con Asta Nielsen,²⁶⁸ e *La danza del cuore*, film seriale «di assoluta novità per Trieste, romanzo in 4 atti, con la celebre artista Maria Orscka, splendide fotografie, lussuose toilettes, trionfale successo»; le serie erano recavano i seguenti titoli:

1. La festa all' "Elyecum Variété"
2. Il tête-à-tête fatale
3. Sigillo Cuor da morto
4. L'incubo di gioia e di felicità²⁶⁹

Proprio l'opposizione paterna fu il tema delle scene, censurate a Trieste nel 1915, del film *Versuchungen der Großstadt*, della Nordisk, a causa del suo messaggio immorale, legato alla città come luogo di perdizione e di corruzione («la scena in cui la protagonista lotta con suo papà per il pericoloso cambiamento deve essere solo accennata» (segno blu della censura).²⁷⁰

In questi esempi, dunque, siamo lontani dalle grandi attrici del teatro, di prosa e d'opera, da cui tuttavia le nuove *star* cinematografiche riprendevano, tuttavia, interpretazioni e ambienti: fra tutte, le due muse del teatro europeo fra Otto e Novecento, cioè Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse.²⁷¹ L'archetipo del ruolo più interpretato, anche negli anni di guerra a Trieste, rimase senza dubbio la Margherita/Violetta di *La signora delle camelie*, che, con Sarah Bernhardt, diede inizio alle diverse mitologie del corpo femminile di tutte le 'dame' successive.²⁷² In tali modelli, tuttavia, la femminilità rimaneva contestualizzata al salotto borghese (se non altro perché, nei film drammatici dei primi venti anni del Novecento, era conveniente riallestire nei teatri di posa gli

²⁶⁶ La Bertini interpretava entrambe le parti delle due protagoniste, la padrona e la cameriera: «Il Lavoratore», 5 giugno 1917; Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915, prima parte, pp. 260-262.

²⁶⁷ Motivo ricorrente, come nel film seriale *The Adventures of Kathlyn*, in cui la protagonista fugge nella giungla per sfuggire al perfido Umballah che la vuole sposa e regina del serraglio; in *The Perils of Pauline* la protagonista fa appello al proprio desiderio di esperienza e affermazione professionale; Monica Dall'Asta, *Trame spezzate* cit., pp. 152-153.

²⁶⁸ «Il Lavoratore», 19 febbraio 1915.

²⁶⁹ «Il Lavoratore», 21 luglio 1917. Al Novo Cine.

²⁷⁰ ÖFMW, ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene* cit., 21-27 gennaio 1915.

²⁷¹ Carlo Sartori, *La fabbrica delle stelle. Divismo, mercato e mass media negli anni '80*, Milano, Arnoldo Mondadori 1983. Lisetta Renzi, *Grandezza e morte della 'femme fatale'* (a proposito di tre o quattro storie esemplari), in *Sperduti nel buio* cit., pp. 121-130.

²⁷² Gian Piero Brunetta, *L'Eva fatale* cit., in *Star al femminile* cit., pp. 90-102: 98

scenari teatrali già disponibili), mantenendo inalterata la memoria collettiva di una vicenda già conosciuta. La donna-simbolo dei valori familiari, inoltre, era un ottimo viatico per la propaganda bellica verso il necessario sostegno morale che si chiedeva alle donne per le necessità militari. Rispetto al romanticismo delle varie Violette che morivano per amore, ora però morivano sugli schermi le donne diaboliche, quasi sempre redente nel finale, colpevoli di aver trasgredito ai propri doveri di figlie, madri o mogli: il narcisismo di Assunta Spina o la rapsodia satanica di Lyda Borelli sono esemplari in tal senso.²⁷³ La redenzione aveva un valore più propagandistico nella redenzione di donne perdute, che non di quelle già fedeli: il cinema doveva, infatti, fare i conti con la crescente corruzione femminile. La frivola condotta, soprattutto notturna, di molte donne non si addiceva al clima di austerità ufficiale, alimentato dall'opera di beneficenza che le donne 'impegnate' della borghesia, riunitesi nei vari comitati cittadini, perseguivano: a Vienna, ad esempio, le varie associazioni femminili rappresentate, ad esempio, da Marianne Hainisch, Fanny Freund-Markus o Helene Granitsch, condannavano i locali notturni e i malcostumi femminili con i militari in congedo, invocando l'*austerità* berlinese come esempio da seguire; ma la polizia rispose solo formalmente alle loro istanze, con una semplice limitazione degli esercizi notturni di divertimento alle 2 del mattino e il divieto di ogni forma di ballo.²⁷⁴ Tale dato, inoltre, non fa che corroborare la tesi di una sostanziale debolezza, pur mascherata da una forte burocrazia, delle funzioni della polizia, a Vienna come a Trieste.

Anche nella prosa avanzano nuovi 'demoni' femminili: al teatro Fenice la Compagnia D'Angeli propose un «nuovissimo dramma in 5 atti» di Karl Schönherr²⁷⁵ intitolato *Il demone femminile*, replicato con successo sulle scene tedesche. Protagonista era una donna-demonio, non la solita intellettuale mondana satura d'avventure, ma una popolana energica, dai muscoli di acciaio, esuberante di salute e di giovinezza, «l'inconscia rappresentante dell'eterna lotta sessuale». Per la prima volta veniva rappresentato in versione italiana; nel triangolo amoroso fra un uomo contrabbandiere, la sua donna e un giovane doganiere l'azione, che si svolge nella stanza di una casetta sui monti prossima alla frontiera, la donna si libera in «una danza selvaggia al suono di una cetra», in seguito alla quale il doganiere uccide il marito geloso. Ma a questo dramma naturalistico da 'quarta parete', il pubblico reagì con intemperanza e la critica ne colse il motivo: «Il pubblico dovrebbe essere meno espansivo e non turbare con risate e interruzioni i punti più tragici, a meno che non si voglia trovare l'attenuante del pubblico... di guerra».²⁷⁶

La desacralizzazione di soggetti già assegnati agli altari della gloria investì anche un altro

²⁷³ Lisetta Renzi, *Grandezza e morte* cit., in *Sperduti nel buio* cit., pp. 121-130: 124.

²⁷⁴ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 93.

²⁷⁵ Tra i drammi dell'autore, il giornale riporta *Terra* e *Un popolo in ambascia*: «Il Lavoratore» 25 luglio 1917.

²⁷⁶ «Il Lavoratore», 26 luglio 1917, Edizione serale.

famoso dramma di Dumas figlio, *La dama delle camelie*, che nel 1916 venne allestito sempre dalla Compagnia D'Angeli, durante i mesi d'esordio al Rossetti. Venne recitato in «10 atti faticosissimi che richiesero un grande possesso di scena da parte di tutti gli attori e una buona preparazione di assieme».²⁷⁷ Il lavoro girava contemporaneamente negli altri teatri minori sotto forma di manipolazioni/parodie, eseguite dagli attori capocomici triestini finora citati: al teatro-cine Famigliare veniva messa in scena una versione dal titolo *La vedova delle camelie*, con la compagnia di prosa Fiorello-Luciani-Mariotti,²⁷⁸ presentata come «brillantissima farsa in un atto»; la stessa era allestita anche al teatro-cine-varietà Eden dalla compagnia di prosa e di operette diretta da Mario Verdani,²⁷⁹ per diventare infine una «brillante commedia» con la coppia Luciani-Werner all'Eden nel 1918.²⁸⁰ Per non parlare delle sue trasposizioni cinematografiche, che risultano un vero rompicapo nel caso di Trieste dove, in aggiunta alle due versioni italiane, se ne aggiunse una terza, ovviamente, tedesca che, per distinguersi dalle altre due, cambiò la vocale «dalle» in «delle» nel titolo. Cercherò di ricostruirne la successione.

Vittorio Martinelli ha ripercorso le due versioni dei film intitolati *La signora dalle camelie*, quasi contemporanee, interpretate una da Hesperia, celebre danzatrice, della Tiber di Roma (prima visione romana del 12.8.1915, 1600 metri), riduzione di Baldassarre Negroni, fedele al testo originario;²⁸¹ l'altra dalla Bertini, della Caesar di Roma (prima visione romana del 24 novembre 1915, 1800 metri), in cui la critica sottolineava la trascuratezza della riduzione di Renzo Chiosso, a tutto vantaggio del *focus* sull'attrice che, oltre a sfoggiare le sue abituali numerose *toilettes*, ballava pure un tango sulle note di Verdi e moriva non tra le braccia di Armando «ma quasi sospinta da lui che la contempla in disparte».²⁸² E, infatti, fu proprio questo l'aspetto più ammirato anche a Trieste dove, nel 1917, *La signora delle camelie* (e non «dalle» *camelie*) con la Bertini circolava, liberamente anche per i ragazzi, come «dramma in 6 atti, l'artista fa sfoggio delle più moderne ed eleganti *toilettes*, assoluta prima visione, con tutti gli artisti del famoso film *Odette*».²⁸³ All'inizio del 1917, però, al teatro-cine-varietà Eden era stato proiettato il film 'antagonista', e solo per adulti, *La signora dalle camelie* (vocale di nuovo mutata), interpretato dall'attrice berlinese (d'adozione) Erna Morena, della quale Trieste aveva accolto l'intera serie già nel 1916 (come già esposto nel capitolo precedente); la stampa si premurò di distinguere tale lavoro come «dramma

²⁷⁷ «Si creò un affiatamento di tutta la compagnia. La Comel dimostrò una viva drammaticità ed efficacia scenica, tale da avvincere l'uditorio e farlo piangere con lei e ha ricordato le più illustri interpreti del dramma. Carmelo Dangelì fu un Armando pieno di passione. Il pubblico era quello delle grandi occasioni»: «Il Lavoratore» 24 luglio 1916.

²⁷⁸ «La Gazzetta di Trieste», 30 maggio 1917: Fiorello l'aveva già allestita nel 1915 al Famigliare.

²⁷⁹ «La Gazzetta di Trieste», 4 luglio 1917.

²⁸⁰ «Il Lavoratore», 14 marzo 1918.

²⁸¹ Al Modernissimo, cinematografo dell'aristocrazia romana, elogiata dalla critica per il suo «verismo impressionante»; il richiamo andava sempre alla prima interpretazione cinematografica di Sarah Bernhardt: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915, seconda parte, pp. 194-197.

²⁸² Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915 seconda parte, 1915, pp. 199-202.

²⁸³ Al cine-teatro Fenice: «Il Lavoratore», 29 maggio 1917.

tragico in 5 atti, da non confondersi con altra produzione dello stesso titolo».²⁸⁴ In altre occasioni, inoltre, lo stesso film veniva presentato a Trieste con il titolo aggiuntivo *La pallida Renata*.²⁸⁵ Tale edizione voleva, forse, prendere la distanza dal contenzioso giudiziario per il godimento dei diritti d'autore (il primo nella storia del cinema italiano) che tra il 1915 e il 1916 si era aperto tra la Tiber e la Caesar per le due edizioni del film sopracitate: la Caesar aveva regalato, infatti, la posizione della sua Casa agli eredi Dumas, ottenendo la cessione esclusiva per cinque anni, mentre la Tiber difendeva il fatto che l'opera fosse di dominio pubblico; alla fine la causa si risolse con un pranzo riconciliatore a Trastevere.²⁸⁶

L'interpretazione tedesca di lavori italiani magnetizzava a Trieste anche altri celebri soggetti. Per l'inaugurazione del rinnovato Cinema Excelsior venne proiettato il dramma, tratto da Victorien Sardou e interpretato da Francesca Bertini, *Odette*²⁸⁷ che, nella sua veste in prosa, era stato interpretato solo un mese prima per un'altra inaugurazione, quella della stagione autunnale al teatro Fenice, eseguita dalla Compagnia D'Angeli, che si era appena congedata dal teatro Rossetti,²⁸⁸ il cui segretario comunicava: «Mancando gli spettacoli regolari e dato il critico periodo che attraversa particolarmente la nostra città, la direzione di questo teatro ha stipulato un accordo mercé il quale la compagnia cittadina di prosa diretta da Carmelo Dangelì [*sic*] reciterà in questo teatro tutte le domeniche e feste in due rappresentazioni incominciando da sabato 8 corr. Sono preannunciati alcuni importanti concerti di rinomati artisti, fra cui quello del celebre pianista Backhaus che si presenterà per la prima volta al pubblico triestino [...] mentre durante la settimana reciterà al Fenice».²⁸⁹ Pochi giorni dopo l'infaticabile compagnia allestiva al Fenice il dramma *Fedora*, ancora di Victorien Sardou (la *Tosca* di Puccini) con D'Angeli e Silvia Comel in qualità di protagonisti: il dramma, «malgrado Ibsen, Strindberg e Shaw, è ancor sempre un dramma d'attualità, che narra le peripezie della fatale principessa russa, che per amore dello sposo assassinato denuncia e rende infelice l'uomo che incomincia ad amare».²⁹⁰ La versione cinematografica apparsa a Trieste non fu quella italiana della Caesar con la Bertini, tra l'altro

²⁸⁴ «Il Lavoratore», 22 marzo 1917.

²⁸⁵ Rimane, tuttavia, una confusione terminologica dei titoli, che emerge dagli annunci pubblicati sul «Lavoratore» del 1917: Teatro Cine Ideal, 24 luglio: *La pallida Renata*, splendida creazione della celebre artista Erna Morena (in realtà *La signora dalle camelie*). Teatro-cine-varietà Armonia, 1 luglio: *La signora dalle camelie*, con Erna Morena, in 5 atti, poi al Salone Cine Galileo, con protagonista Francesca Bertini. Salone Cine Galileo, 10 aprile: *La signora delle camelie* (*La pallida Renata*), capolavoro in 5 atti, con Erna Morena. Cine Buffalo Bill, 22 agosto: *La signora delle camelie*, dramma d'amore in 6 atti con la brava artista Francesca Bertini. Cinema Excelsior, 23 agosto, *La signora delle camelie*, con Francesca Bertini.

²⁸⁶ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1915 seconda parte, p 197.

²⁸⁷ «Il Lavoratore», 14 luglio 1917.

²⁸⁸ «Il Lavoratore», 13 giugno 1917. Al Fenice *Odette*, con Francesca Bertini fu una prima visione anche per ragazzi. Poi al Galileo fu il primo film della serie Bertini 1917, e con Rita Sacchetto al Teatro Cine Ideal: «Lo sfarzo, il lusso, l'eleganza e la nitida fotografia sono della Nordisk. I posti da 0,60 a 0,30 cent. e II posti da 0,40 a 0,20 cent.»: «Il Lavoratore», 19, 24 e 29 maggio 1917.

²⁸⁹ «Il Lavoratore», 2 e 7 settembre 1917.

²⁹⁰ «Il Lavoratore», 11 settembre 1917.

criticata per aver ambientato la vicenda sull'Abruzzo invece che in Russia, ma quella tedesca interpretata da Lilly Berky, una prima visione distribuita dalla Monopolfilm «che ottenne un gran successo a Berlino».²⁹¹ Tale agenzia, che da Abbazia (come abbiamo già visto) aveva esteso il proprio servizio di noleggio nel 1917 all'asse Trieste-Vienna-Fiume, poteva reclamizzare con orgoglio di «aver assunto l'esclusività di tutte le migliori produzioni per la stagione 1917-1918, 35 serie, oltre 200 programmi»;²⁹² l'ampio corredo di box pubblicitari includeva una quantità di star, quasi tutte austro-tedesco-danesi, che ricorrono spesso nelle *battage* a stampa degli anni 1917-1918 e che qui di seguito elenco per fornire un'idea dell'impronta e della ricchezza raggiunta dalla Perini nella programmazione cinematografica a disposizione degli esercenti delle sale:

Henny Porten, Francesca Bertini, Hanny Weisse, Maria Carmi, Leda Gys, Rita Sacchetto, Pola Negri, Olaf Foenns, Alwin Neuss, Gunnar Tolnas, Entrico Keiser-Titz, Mia May, Erna Morena, Lyda Borelli, Lette Neumann, Egede Niessen, Magda Sonia, Emilia Sauman, Mario Bonnard, Waldemaro Psylander, Alba Seelig, Fern Andra, Hella Moja, Hedda Vernon, Elena Richter, Liane Haid, Dorrit Weixler, Treumann-Larsen, Bruno Decarli, Stuard Webbs, Carlo De Vogt, Arnoldo Riech, Thanhauser, Harry Higgs.²⁹³

Per tutto il corso della guerra (come evidenzia la *Tav.* 5) le Eve fatali 'tedesche' si alternarono fra cinema e teatri triestini: la versione berlinese del film *Eva*, interpretata da Erna Morena, la «diva dell'arte del silenzio»,²⁹⁴ con la regia di Artur Berger e Roberto Wiene (il futuro regista di *Das Kabinet des Dr. Caligari*) circolava a Trieste come «cinedramma della vita in 5 atti, premiata a Berlino per le toilettes»²⁹⁵, insieme a quella interpretata da Henny Porten, definita la «Duse di Cenere» perché spesso interpretava il ruolo di donna-madre depositaria dei valori di famiglia e patria:²⁹⁶ esempi delle diverse metamorfosi nelle quali l'Eva del cinematografo si declinava fra i pubblici ancora 'asburgici'.

Per concludere questo excursus cinematografico al femminile vorrei citare il modello della donna-farfalla, una sorta di vestale moderna dedita ad una religione e ad una danza laiche, che veniva interpretata con grande seguito a Trieste dall'attrice/autrice/scrittrice Fern Andra,²⁹⁷ in qualità di artista da circo: il suo film *La farfalla si bruciò le ali* veniva pubblicizzato come

²⁹¹ Al Teatro Cine Ideal: «Il Lavoratore», 20 gennaio 1918. Per la versione italiana del 1916, di 2042 metri, si veda Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1916, prima parte, p. 181.

²⁹² «Il Lavoratore», 25 ottobre 1917.

²⁹³ «Il Lavoratore», 25 ottobre 1917. «Ai cinematografasti della Città e della Provincia; Elenco delle serie dei più rinomati divi/dive della prossima stagione 1917/18. oltre 200 film. Dal 1 giugno metterà a disposizione tre programmi settimanali di assoluta prima visione. Centrale a Vienna Neubaugasse 25. Monopolfilm Perini»: «Il Lavoratore», 13 maggio 1917.

²⁹⁴ «Il Lavoratore», 3 ottobre 1917.

²⁹⁵ «Il Lavoratore», 2 e 20 aprile 1917. Al Teatro Cine Ideal e all'Edison fu distribuito dalla Triestefilm, a prezzi ribassati.

²⁹⁶ Gian Piero Brunetta, *L'Eva fatale*, in *Star al femminile* cit., pp. 90-102: 92-96.

²⁹⁷ Per Fern Andra rinvio al cap. I, par. 8.1

«grandioso film teatrale, romanzo d'amore in 4 atti, trionfale successo» dalla concessionaria Triestefilms. Ideato, scritto ed interpretato da Fern Andra, si snodava in forma seriale e i titoli (ma non è rinvenuta la pellicola) denotano un percorso biografico, rivendicato dal fatto che il padre era un artista del circo: I. *Bimba dimenticata*, II. *Prima danzatrice*. III. *Dama di corte*, IV. *Cavallerizza da circo*.²⁹⁸

Un breve accenno, infine, vorrei riservarlo al un 'divo' speciale, sopraelencato, della cinematografia danese ed europea, Waldemaro Psylander, uno dei pochi casi in cui l'attore non ereditava una carriera teatrale (le occasioni davanti alla macchina da presa della Duse, di Novelli e di Zacconi appartenevano ad uno sperimentalismo cinematografico) e la cui morte, a soli 32 anni, venne annunciata nel 1917: vero mito delle spettatrici abituali, sparì lasciando attorno a sé un velo di leggenda, strumentalizzata dalla propaganda commerciale.²⁹⁹ Il presunto suicidio rimase, per parecchio tempo dopo la sua morte, un mistero mai svelato e la stampa triestina ne diede una versione 'popolarizzata', ovvero quella della morte per «vizio cardiaco», ammettendo poi che i motivi della morte rimanevano oscuri.³⁰⁰ Classe 1885, morto «in terra neutrale», la sua aura leggendaria iniziò dalla nascita, avvenuta su una nave tra New York a Copenaghen. Aveva lavorato precedentemente a Monaco ed era diventato famoso per i suoi ritratti femminili, motivo dei suoi deliranti pubblici. Si innamorò di un'americana, che dovette sposare segretamente per opposizione del padre, in Inghilterra. I suoi guadagni ci informano del tenore di vita che un attore di successo poteva raggiungere: solo di sartoria la ditta cinematografica danese gli pagava 25.000 corone danesi all'anno, mentre ne incassava 6000, arrivando nel 2016 alla somma di ben 190.000.³⁰¹ Il commento finale del pubblicista, non lascia dubbi sui motivi che spingevano gli attori a transitare dal teatro al cinema: «La gloria moderna è espressa in contanti, mentre agli artisti di palcoscenico gli applausi sono gratuiti».³⁰²

Con la fine della guerra muore anche la *femme fatale* europea, sopravanzata dal nuovo divismo americano: tra gli altri, Buster Keaton e Joan Crawford, Charlin Chaplin, Greta Garbo, John Gilbert e Lilian Gish.³⁰³

²⁹⁸ «Il Lavoratore», 7 marzo e 7 luglio 1917.

²⁹⁹ «Il Lavoratore», 17 marzo 1917. Si veda Gerardo Guccini, *Il grande attore e la recitazione muta*, in *Sperduti nel buio* cit., pp. 87-98.

³⁰⁰ «Il Lavoratore», 19 aprile 1917.

³⁰¹ «La Gazzetta di Trieste», 6 aprile 1917

³⁰² «Il Lavoratore», 19 aprile 1917.

³⁰³ Con l'ingresso degli Stati Uniti in guerra una gigantesca flotta lasciava i porti dell'atlantico, diretta verso l'Europa. A bordo della nave ammiraglia, assieme al comandante della spedizione, generale Pershing, vi erano anche i rappresentanti della Universal, della Famous Players Lasky, della Triangle e di un consorzio di case cinematografiche minori denominato Transatlantic, che raggiungevano Parigi e da lì cominciarono la conquista del mercato cinematografico europeo: Vittorio Martinelli, *L'eterna invasione. Il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, Gemonia, La Cineteca del Friuli 2002, p. 7.

3.3 La donna nuda... vestita alla moda.

Ancora una danza cinematografica, di cui la *réclame* non riporta però l'attrice protagonista, è *La danzatrice nuda* (1914). Il film era di Carmine Gallone, tratto da *La femme nue* di Bataille. La protagonista Lolette, interpretata dalla Borelli, affiancata dall'intera compagnia Piperno-Borelli-Gandusio, era la modella del quadro intitolato «La donna nuda», dipinto da un pittore poco fedele che si invaghisse di una nobile; Lolette tenta il suicidio, ma viene salvata da un amico che vive in campagna. Capito l'errore, il pittore tornerà a riprendersi Lolette.³⁰⁴

Confrontando le critiche del film, riportate da Martinelli, sembra che la versione triestina rappresentata non sia stata quella italiana: infatti la medesima *réclame* del «Lavoratore» riporta la suddivisione delle danze (che non compaiono invece nel film di Gallone), le quali si configurano quasi come numeri, corrispondenti alle parti in cui il film era diviso, che inducono a pensare ad una celebrazione della sensualità. Venne presentato come «film teatrale con seducenti e plastiche danze, che suscitò il commento del giorno in tutte le capitali, 1200 m, 4 parti, natura-arte-plasticità»:

- 1 La danzatrice nuda
 - 2 Danza dei veli
 - 3 Danza delle onde
 - 4 Danza del dio Api
 - 5 Danza della Psiche
 - 6 Danza delle farfalle
 - 7 Danza della sirena
 - 8 Danza mistica
- (Monopolio Triestefilm) ³⁰⁵

Che non fosse il film italiano di Gallone, elogiato dalla critica per il suo valore artistico mentre il pubblico lo preferiva piuttosto le «mosse sinuose» della Borelli, lo proverebbe il fatto che la censura di Trieste vietò nel marzo 1915 il film *Das nackte Weib* (*La donna nuda*) della Cines, proiettato nel gennaio 1915 al Teatro Cine Ideal (prima della guerra con l'Italia), ³⁰⁶ mentre il soggetto negli anni seguenti continuava a circolare a Trieste in prosa e solo nel 1918 in quella versione cinematografica interpretata da Lyda Borelli.³⁰⁷

Il mito di questo soggetto letterario-teatrale-cinematografico venne alimentato a Trieste, ancora al Teatro Cine Ideal, per il soggiorno dell'attrice stessa, Lyda Borelli, nel 1916, durante il

³⁰⁴ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1914, prima parte, pp. 164-166.

³⁰⁵ Preceduta dal cinegiornale *I nostri aereoplani al fronte* (la critica annotava la presenza di una folla impressionante), prima al Teatro Cine Ideal e poi al Galileo: «Il Lavoratore», 24 ottobre 1917.

³⁰⁶ «Il Lavoratore», 3 gennaio 1915.

³⁰⁷ Il film era stato proiettato al Novo Cine a partire dal 13 marzo 1915, mentre compare nelle liste dei film censurati dal 4 al 10 marzo 1915: ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, *Verbotene cit.*, film censurati nella settimana dal 4 al 10 marzo 1915, *Das nackte Weib* (Cines).

quale interpretò di persona la propria parte tratta dal testo teatrale.³⁰⁸ Il 20 gennaio del 1918, inoltre, un articolo sulla stampa ricordava la memorabile interpretazione al Rossetti del dramma di Bataille, da parte della compagnia D'Angeli e dell'attrice Silvia Comel, nella parte di Lolette:

[...] Il pubblico triestino conosce ed apprezza a dovere la brava artista che, salita dalle umili scene del "Minimo", affronta ora le più ardue parti del repertorio drammatico. Affronta e vince sorretta da molteplici virtù: dizione limpida, voce appassionante, intenso sentimento,. Si distingue specialmente quando deve esprimere il dolore e l'abbattimento della fragile donna tradita in amore; sa tutte le gamme del pianto, dalle tenui lagrime al singhiozzo straziante... Per la sua serata d'onore, Silvia Comel scelse "La donna nuda", il sottile dramma del Bataille, ricco di lumi psicologici e di forti tinte patetiche. La seratante incarnò il personaggio di Lolette con intenso amore, riuscendovi egregiamente, dimostrando ancora una volta di essere all'altezza del suo compito. Ella ebbe ottimi collaboratori: come il Dangelì, il Tamburlini, il Bruni, distinto duca e magnificamente truccato, la Mauri, una duchessa molto seducente. Come dicemmo, la seratante fu applauditissima e dovette presentarsi innumerevoli volte alla ribalta, anche dopo che fu calato il sipario di ferro.³⁰⁹

Il film *La donna nuda*, con la Borelli, fu trovato tra le pellicole sequestrate dalla polizia, il 10 gennaio 1918, nell'abitazione di Guido Wölfler, in via Settefontane n. 2,³¹⁰ ma il film circolava ugualmente, forse epurato da qualche scena: il cinema Minerva, appena riaperto, ne propose la proiezione nel luglio successivo.³¹¹ In realtà la nudità era solo l'elemento di richiamo del film, che godeva del successo dovuto ai meriti scenico-interpretativi della protagonista:

Il pubblico va ad assistere alle rappresentazioni non già per giudicare il valore intrinseco ed artistico del lavoro, ma essenzialmente per ammirarne la principale interprete, nelle sue mosse flessuose, nei suoi contorcimenti felini... La Borelli è una Lolette come nessun'altra potrebbe essere.³¹²

La nudità era una metafora dei vestiti di moda: Lolette era il manichino su cui la moda stava confezionando alcuni dei suoi nuovi abiti che doveva lanciare sul mercato. Gli abbigliamenti di Lolette e della sua antagonista, la Principessa di Chabran, furono oggetto della rubrica della *Gazzetta della moda* inserita nella locale «La Gazzetta di Trieste» del 1918, nell'ambito di una stretta circuitazione mediatica tra narrativa, teatro, cinema, stampa e moda.³¹³ Il Salone Bonetti aveva fatto sicuramente affari d'oro con questo film. Dalla sua sartoria erano usciti i capi descritti dal giornale sopracitato: Lolette, spensierata modella innamorata, balla al Buffet della Scultura, con un «leggero vestitino scuro, semplice, avvivato da un tenue motivo di "jais" con cintura in velluto amaranto. Le ombra il viso uno di quei semplici e grandi cappelli in velluto nero, a larghe tese, un

³⁰⁸ Lyda Borelli è qui di passaggio per alcuni giorni. Essa si produrrà nel grande romanzo di Bataille *La donna nuda* (oggi), rappresentazioni continuate dalle 3 alle 9. «Il Lavoratore», 8 settembre 1916.

³⁰⁹ «Il Lavoratore», 20 gennaio 1918. *Teatri e concerti*.

³¹⁰ Cfr. cap. II, par. 3.1

³¹¹ «Il Lavoratore», 12 luglio 1918.

³¹² «L'Indipendente», 25 aprile 1914.

³¹³ «La Gazzetta di Trieste», 22 gennaio 1918.

poco spioventi e la tuba alta che si allarga alla sommità».³¹⁴ Nel secondo atto Lolette, ormai moglie del celebre pittore alla moda Bernier, al ricevimento indossa una «graziosissima toilette in seta rosa incarnato, con breve corpetto scollato, gonna corta, mentre dalle spalle parte il grande e ampio strascico di velluto cremis, che termina a punta, con una nappina».³¹⁵ Quando invece Lolette si presenta a casa della principessa, sotto il peso del suo recente dolore, indossa un «vestito succinto in velluto nero con tasche, una ricca volpe, un alto cappello bianco e aigrette nere volanti, fermate in fronte da un grande bottone nero». Sul letto di ospedale, nel quarto atto, la ricopre, infine, «il suo saut du lit, bianco spumeggiante con nastri color azzurro pallido».³¹⁶

Più ‘nuda’ di Lolette è invece la protagonista di un altro capolavoro di Bataille, interpretato sempre da Lyda Borelli, la «mondiale artista» che, dal cinematografo al teatro, portò al successo *La falena*, dramma annunciato al Rossetti nel giugno 1918.³¹⁷ Comparso in pellicola nel 1916, per la regia e l’adattamento di Carmine Gallone (come in *La donna nuda*), tratta la storia di Thea di Marlievo, scultrice che, sapendosi ammalata di tifo, si dà alla vita sfrenata come disperato tentativo di allontanarsi dall’uomo che ama. La critica al tempo fu negativa,³¹⁸ soprattutto per l’espedito di mostrare la protagonista nuda «perché rimanga nella memoria la perfezione del suo corpo», prima di suicidarsi col cianuro (espedito ripreso nell’altro dramma di Bataille *La marcia nuziale*):

E’ la storia di una crisi interiore, illogica ma complessa, che ha bisogno dell’interpretazione scenica per giustificare l’arditezza delle sue molteplici frasi, e quindi del dialogo. Da ciò la difficoltà della riduzione cinematografica, scomparsa la parola, che in Bataille aveva forse ancora più importanza del gioco scenico; scomparso l’ambiente del teatro, lo schermo del dramma risulta nudo, illogico [...]. Ma la responsabilità maggiore consiste nell’aver fatto del cinematografo la volgarizzazione spicciola del teatro di prosa. L’unica è affidarsi all’abilità di uno straordinario *metteur en scène* ed alla bellezza folgorante di Lyda Borelli [...].³¹⁹

Alla luce di queste parole la riproposizione in prosa del lavoro da parte della compagnia D’Angeli al Rossetti ha tutto l’aspetto di un’operazione ‘colta’: in ottobre il giornale annunciava il soggetto di *Falena* «che il nostro pubblico conosce già dal cinematografo. È veramente cinematografica la trama del lavoro di Bataille, autore della *Marcia nuziale*, della *Vergine folle*, della *Donna nuda*. Myra, condannata dalla tisi, rinuncia all’arte e al matrimonio per vivere una vita

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ «Il Lavoratore», 2 giugno 1918. Regia e adattamento di Carmine Gallone, dalla commedia *La Phalène* di Bataille del 1913, della Cines, prima visione romana 25.3.1916: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano cit.* 1916, prima parte, pp. 173-176.

³¹⁸ Celebre la critica negativa di Antonio Gramsci di questa commedia di Bataille al Carignano di Torino, pubblicata sull’«Avanti!», 13 gennaio 1916; per per la Borelli si vedano le critiche teatrali dell’«Avanti!» in *Quaderni dal carcere*, 3, *Letteratura e vita nazionale* (1949), Torino, Einaudi 1966 (1949), pp. 381-384.

³¹⁹ Ibid.

di folle piacere e di lusso. Sceglie di morire tra calici e dolci musiche».³²⁰ Oltre al lavoro ibseniano, le versioni cinematografiche a cui l'articolo alludeva erano *La donna nuda* e *La marcia nuziale* (quest'ultima con Lyda Borelli e Leda Gys), già rappresentate, infatti, al Cine Minerva nel luglio precedente.³²¹

La macchina commerciale del grande mercato dell'intrattenimento si configurava, dunque, a Trieste in piena efficienza e circolarità artistica, volta a supplire alle rarefatte dinamiche sociali e familiari che avevano atomizzato le società assediate dalla guerra.

3.4 Serialità criminale: il *Kriminalfilm*

Anche la popolarità della figura del detective nasceva dal romanzo d'appendice e nelle serie cinematografiche si confermava, definitivamente, come uno dei generi preferiti dal nascente pubblico di massa.

Con l'uscita nel 1908 della prima serie dedicata al detective americano Nick Carter (cinque film diretti da Victorin Jasset per la Éclair), gli schermi europei si affollavano di detective e banditi, pirati e avventurieri, già noti al pubblico per le loro gesta romanzesche, come i celeberrimi Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Zigomar, Nat Pinkerton, Fantômas, Morgani il Pirata, Don Quebranta l'avvoltoio della Sierra (solo per citare i più famosi al tempo).³²²

Genere di forte grande richiamo, di solito fornito dalle case produttrici in serie, era dunque il *Detektivfilm*, che affiancava i misteri dei suburbi delle grandi città (figli dell'archetipo *I misteri di Parigi*). Il modello era, ovviamente, quello di Conan Doyle, di cui veniva mantenuto lo standard di gentiluomo snob, intellettuale, un po' blasé, che dell'investigazione faceva un hobby intellettuale, volto sempre a rassicurare alla fine il lettore borghese.³²³ Nata come risposta della Nordisk Film Kompagnie alla serie francese di Nick Carter, della Éclair, la serie Sherlock Holmes danese, che seguiva di sei anni quella della American Mutoscope & Biograph Co., prese avvio nel 1909 grazie all'importante attore e regista danese Viggo Larsen, glorificato anche dalla critica statunitense.³²⁴ Il trionfo di questo genere passava attraverso la sua storia intermediale, che ereditava la diffusione dei grandi scrittori, come Edgar Allan Poe e Conan Doyle, attraverso le pubblicazioni, anche

³²⁰ «Il Lavoratore», 20 ottobre 1918.

³²¹ «Il Lavoratore», 12 e 15 luglio 1918.

³²² Monica Dall'Asta, *Trame spezzate* cit., p. 54.

³²³ Cfr. a tal proposito Giuseppe Petronio, *Quel pasticciaccio brutto del romanzo poliziesco*, in «I canoni letterari: storia e dinamica», n.s., 1981, pp. 19-34.

³²⁴ La Nordisk creò anche l'antagonista di Sherlock Holmes, il «Moriarty, dottor Gar el Hama» danese, nelle cui serie si ritrovano i primi tentativi di utilizzare la luce in modo da conferire alla scena un aspetto sinistro: Barry Salt, *Schiave bianche e tende a strisce* cit., in *Schiave bianche allo specchio* cit., pp. 64-65 e anche Sebastian Hesse, *Kult der Aufklärung. Zur Attraktion der Detektivfilm-Serien im Frühen deutschen Kino (1908-1918)*, in Corinna Müller, Harro Segeberg (a cura di), *Die modellierung des Kinofilms* cit., pp.124-151: 137.

tradotte, in appendice dei giornali, nelle riviste, nei settimanali e *magazine*. Durante la guerra il genere raggiunse un notevole successo anche a Berlino, grazie a giovani produttori come Fritz Lang, Joe May e Richard Oswald che fecero le loro prime esperienze proprio con i *Detektivfilm* negli anni Dieci.³²⁵ La prima grande serie di successo, importata dall’America,³²⁶ fu quella di Nick Carter, precedentemente edita in versione cartacea settimanalmente da Eichler (a Dresda) e in Francia (1908-1909), costituita da una serie di cinque episodi e in genere considerata il punto di origine della serialità cinematografica.³²⁷ Proprio nella letteratura criminale di massa a stampa si impose, prima che nel cinema, la categoria del sensazionalismo, che poco prima del conflitto si estese agli altri media.³²⁸

La quantità di serie criminali che apparvero in questi anni rende la misura di un fenomeno di consumo standardizzato: dalle serie francesi di *Fantômas*-serie di Feuillade, di Nick Carter e Zigomar (Éclair), di Nat Pinkerton (Eclipse), di Nick Winter (Pathé Frères) a quelle tedesche del periodo bellico di Joe Deebs (alias Max Landa), di Stuart Webbs (Ernst Reicher) e di Harry Higgs (Hans Mierendorff), che soddisfacevano il desiderio, particolarmente sentito proprio in quei tempi, di giustizia degli spettatori.³²⁹ La formula del Kriminalfilm contribuiva enormemente alla *leadership* del divertimento cinematografico. Queste serie erano presenti anche a Trieste, specialmente quella di Stuart Webbs che circolava proprio negli anni di guerra (si veda la Tav. 5). Valga per tutti: la «seconda pellicola dell’apprezzato artista Stuart Webbs, *Lo spettro vivente*, ottenne un gran successo dappertutto. Appassionato ed elegante artista berlinese, ebbe un trionfale successo in tutte le capitali, un nuovo romanzo sensazionale d’avventure in 4 atti, assoluta prima visione per Trieste». ³³⁰ Serie talmente famose da essere riprese negli anni Venti, quando il mercato americano invase quello europeo: basti citare, ad esempio, *Le avventure del nuovo Nat Pinkerton* (*The Perils of the Secret Service*, Universal, 1917), un serial di 18 episodi che aveva scavalcato i nove episodi della versione italiana.³³¹ A Trieste la serie del «più celebre poliziotto del mondo» Nat Pinkerton comparve nel 1917.³³²

³²⁵ Sebastian Hesse, *Kult der Aufklärung* cit., pp.124-151.

³²⁶ Il detective americano nasce, però, dai cacciatori-esploratori dei racconti western a fascicoli: Monica Dall’Asta, *Trame spezzate* cit., p. 43

³²⁷ Ivi, pp. 126-127.. Prima dei film di Jasset uscivano i fascicoli dalle variopinte copertine che l’editore Eichler sfornava settimanalmente, in traduzione, nelle edicole francesi dal 1907: Monica Dall’Asta, *Trame spezzate* cit., p. 43

³²⁸ Ivi, p. 127.

³²⁹ Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco* cit., p. 103.

³³⁰ Serie Stuart Webbs: *La villa misteriosa*, 1915; *Il domino rigato*, 1917; *Lo spettro vivente*, 1917; *L’ombra d’un uomo*, 1917; *I gioielli della contessa Witkowska*, 1918; «Il Lavoratore», 15 giugno 1917, al Teatro Cine Ideal, sei proiezioni giornaliere, biglietti primi posti da 30 a 60 cent., per i secondi da 20 a 40.

³³¹ Questi i titoli: 1) *Coraggio e virtù*. 2) *Flutti della Vistola*. 3) *Anello d’acciaio*. 4) *Il pugnale avvelenato*. 5) *L’ultima sigaretta*. 6) *Fante di cuori e dama di picche*. 7) *La fiala del terrore*. 8) *Il tiranno messicano*. 9) *A spada tratta*: Vittorio Martinelli, *L’eterna invasione* cit., p. 51.

³³² «Il Lavoratore», 21 aprile 1917.

Il sensazionalismo, ancora una volta, era una categoria pubblicitaria dalle multivalenze, a seconda del genere sponsorizzato e, nel caso del *Detektivfilm*, improntata ad una ferrea logica investigativa e ad un montaggio psicologico. Il successo del *Kriminalfilm* a Trieste è testimoniato dalla vicenda giudiziaria, esposta nel secondo capitolo, tra Salvatore Spina e i fratelli Wölfler che, nel 1912, si contendevano la prima visione triestina del film *Zigomar contro Nick Carter*, uno della serie *Zigomar*, vicenda conclusa con un accordo conveniente per entrambi. Tale fatto ci fa capire quale portata economica rivestisse tale pellicola, che rappresentava l'eterna e mai conclusa lotta tra il bene e il male; per i gestori delle sale; tale film aveva creato una fortissima attesa nel pubblico, essendo inserito in una serie concatenata.³³³

Il primo film di successo della serie Stuart Webbs, *La villa misteriosa*,³³⁴ rappresentato a Trieste nel 1915 (un anno dopo la sua uscita), interpretato da Ernst Reicher, costituisce un esempio, infatti, di una diversa drammaturgia della criminalità cinematografica 'riformata': Stuart Webbs, a differenza di Nick Carter, sedeva in ufficio, sulla cui scrivania troneggiava un teschio sorvegliato da due armature da cavaliere, e Reicher, vero uomo di teatro, lo interpretava come un eroe romantico, quasi un'incarnazione del byroniano Don Juan all'interno di un contesto cittadino. Nell'episodio *Il domino rigato* (*Der gestreifte Domino*, 1915), presentato a Trieste come «prima pellicola» al Teatro Cine Ideal nell'aprile 1917 (ma in realtà era il n. 5 della serie, a dimostrazione della intercambiabilità degli episodi),³³⁵ costituiva un tentativo di assegnare alla cinematografia gli stessi diritti artistici del teatro: Webbs/Reicher e il suo regista Adolf Gärtner appaiono nei titoli di testa dietro un sipario teatrale e si inchinano davanti al pubblico (pratica che ricorda quella di Georges Méliès).³³⁶ Inoltre il film è ambientato nei saloni di una villa di milionari e l'intreccio investigativo si mescola in un gioco confuso di identità durante un ballo in maschera.³³⁷ Il n. 6 della serie Stuart Webbs, di cui si ha notizia al Teatro Cine Ideal nel marzo 1918,³³⁸ intitolato *I morti si destano* (*Die Töten erwachen*, 1915) sperimenta elementi del romanzo gotico: il detective risolve l'enigma di una maledizione che grava su una famiglia della nobiltà danese; Webbs deve decifrare manoscritti medievali e si imbatte in un tesoro segreto all'interno dei corridoi di un castello.³³⁹

Vero *Verkaufsschlager* poliziesco della ditta viennese di produzione e distribuzione Robert Müller-Film (*Österreichische Kinofilm-Industrie Ges.m.b.H. Wien*) era il film *Il lascito di casa Moore* (*Das Vermächtnis des Hauses Moore*). Ferdinand Müller (forse un parente), rappresentante

³³³ Sebastian Hesse, *Kult der Aufklärung* cit., in Corinna Müller, Harro Segeberg (a cura di), *Die Modellierung des Kinofilms*, cit., pp. 124-151:134-135.

³³⁴ Annunciato all'inizio del 1914 dalla Continental-Kunstfilm G.m.b.H: Sebastian Hesse, *Kult der Aufklärung* cit., pp. 148 sgg.

³³⁵ «Il Lavoratore», 19 aprile 1917.

³³⁶ Sebastian Hesse, *Kult der Aufklärung* cit., pp. 150-151.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ «Il Lavoratore», 19 marzo 1918.

³³⁹ Sebastian Hesse, *Kult der Aufklärung* cit., p. 151

a Trieste della casa viennese Müller e impresario al cinema Familiare, fece proiettare tale film il 13 giugno «preceduto da grande fama».³⁴⁰ Uscito nel dicembre del 1915, il film aveva una struttura ad inchiesta, propria di un giallo, con il finale tragico: una poltrona, usata per contenere la vittima, e un ago, per somministrare il veleno mortale, vengono trovati dal *detektiv Brown* (*Hans Sonnenthal*) in casa Moore. Veronika Moore ha sposato un ex servo, ritenuto il presunto assassino. Mentre è lontana da casa, Veronika si innamora di un altro uomo, lo avvelena con l'ago e, dopo aver confessato, muore.³⁴¹

Trieste recepiva, dunque, la linea tedesca delle serie dei *Kriminalfilm*, che avevano inondato il mercato interno di investigatori-*gentleman* dai nomi assolutamente anglosassoni (lo erano Joe Deeks, Harry Higgs o Joe Jenkins), ma dallo *Stimmung* tipicamente tedesco.

3.5 L'uomo artificiale: *Homunculus*

La prima guerra tecnologica della storia aveva contribuito ad alimentare nuovi modelli nella letteratura di fantascienza che, da Frankenstein in poi, si erano incarnati in diverse figure come l'automa, il robot, l'androide e il cyborg, proiezioni, anche se in diversi modi, della medesima moderna sensibilità dell'uomo e del suo doppio.³⁴²

Il primo robot umanoide cinematografico, di cui la storiografia assegna il primato all'uomo-macchina di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, si può a mio avviso ascrivere a un altro film, di genesi parimenti austriaca, nato dalla mente di Otto Rippert, intitolato *Homunculus* (1916). Precursore della poetica espressionista tedesca, ma anche riabilitazione del *topos* letterario di Mary Shelley, l'umanoide creato dal professor Hansen è un eroe criminale, Richard Ortmann, che attraverso sei episodi, di cui si compone l'intera serie, racconta la parabola della ricerca di un'identità primordiale, ricreazione di un nuovo Golem, destinato a fuggire, a vivere isolato in una grotta per cinque anni, poi a vagare e a soffrire per amore della bella Eleonora, fino a quando la sua vendetta lo induce a progettare la distruzione dell'umanità.³⁴³ Nell'episodio finale l'apprendista di Homunculus, Edgar Rodin, con l'aiuto del prof. Hansen, riesce a fabbricare un secondo Homunculus e lo educa all'uso delle armi. Dopo 12 anni quest'ultimo trova il nascondiglio del fratello maggiore Homunculus, che riesce però a fuggire. Solo quando i due sono alla pari, dopo

³⁴⁰ Anche al cinema Fenice: «Il Lavoratore», 3 marzo e 13 giugno 1916.

³⁴¹ Anton Thaller (Hg.) *Österreichische Filmografie, Band 1, Spielfilme 1906-1918*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2010, pp.243-245.

³⁴² Mary W. Shelley, *Frankenstein or The modern Prometheus*, Boston and Cambridge, Sever, Francis & Co. 1869.

³⁴³ ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, 1916, n.35.

altri 10 anni, possono affrontarsi in una caverna, ma la roccia crolla loro addosso, ingoiandoli nelle proprie viscere.³⁴⁴

La discendenza tematica più diretta è riconducibile alle creature leggendarie create dal celebre alchimista rinascimentale Philippus Theophrastus Von Hohenheim, detto Paracelso, ma anche alla versione ‘benigna’ di Homunculus del *Faust* di Goethe, il demone che, creato da Wagner in laboratorio, vaga poi alla ricerca di un corpo in cui ‘nascere’ e alla fine si sacrifica per effondere la sua intelligenza nelle forze della natura. La saga della statua d’argilla chiamata alla vita nel ghetto di Praga fu il primo *Golem* del cinema tedesco, uscito dalla regia di Paul Wegener (1914) e che registrò nella sola Berlino un’affluenza di 100.000 spettatori.³⁴⁵

Le sei serie cinematografiche furono reclamizzate nel 1917 a Trieste da apposite marchette apparse sulla stampa, a corredo dei box pubblicitari della ditta di noleggio Monopolfilm di Virginia Perini.³⁴⁶ Il 17 aprile annunciava, infatti, «la più grande attrazione cinematografica dell’epoca: *Homunculus*, poderoso capolavoro mai ancora raggiunto per le suggestive originalità del soggetto, 9600 metri, in 6 serie, ognuna delle quali in 5 atti, ha un intreccio di fatti impressionanti, sicché ogni serie ha un principio e una fine logici e soddisfacenti. Prima serie: *Homunculus*, spettacolo altamente morale, di cultura ed educazione».³⁴⁷ I titoli italianizzati dei sei episodi, ognuno dei quali suddiviso in 4 o 5 atti, sono stati rinvenuti ripercorrendo dai giornali le proiezioni succedute nei diversi cinematografi triestini:

Prima serie: *Homunculus*.

Seconda Serie: *Cinque anni dopo (Das Geheimnisvolle Buch)*

Terza serie: *La commedia dell’amore di Homunculus (Die Liebestragödie des Homunculus)*

Quarta serie: *La vendetta di Homunculus (Die Rache des Homunculus)*

Quinta serie: *La distruzione dell’umanità (Die Vernichtung der Menschheit)*

Sesta serie: *La fine di Homunculus (Das Ende des Homunculus)*³⁴⁸

In basi ai sopracitati titoli, i *topoi* drammaturgici sono un ricalco del *Golem* di Wegener come di altri lavori coevi; e sono anche i prodromi delle tante ‘variazioni sul tema’ riprese fino ai giorni nostri (l’immaginario *Tarzan*, *E.T.* di Spielberg o gli *Ewok* di *Guerre stellari*, per citarne alcune). In *Verdens Undergang* della Nordisk (*La fine del mondo*), girato pure nel 1916, primo fra i

³⁴⁴ ÖFMW, *Paimann’s Filmlisten*, 1917, n.58.

³⁴⁵ Il film *Golem* è stato proiettato alle Giornate del cinema muto di Pordenone, edizione 2017, nella versione di Heinrich Galeen del 1915. Paul Wegener, che era giunto alla fama come attore del Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino, si oppose fin dall’inizio, nelle sue riflessioni sul cinema, al tentativo di «costringere lavori teatrali e trame letterarie nel letto di Procuste di un film» e cercò sempre per i propri film materiali originali, cui si potesse dare forma concreta solo al cinema: Stefan Droessler, *Der Golem*, di Heinrich Galeen (DE 1915), Catalogo delle Giornate del cinema muto, Pordenone 2017, pp. 24-26.

³⁴⁶ «Il Lavoratore», 23 febbraio 1917.

³⁴⁷ «Il Lavoratore», 17 febbraio 1917.

³⁴⁸ Nel 1920 il film venne rimaneggiato dallo stesso regista Rippert e ridotto in tre episodi: 1) *Der künstliche Mensch*. 2) *Die Vernichtung der Menschheit*. 3) *Ein Titanenkampf*. E’ quest’ultima versione che venne presentata in Italia, ulteriormente ridotta in due episodi intitolati: *L’uomo artificiale* e *Battaglia di Titani*: Vittorio Martinelli, *Dal dott. Caligari a Lola-Lola* cit., p. 111.

titoli spettacolari a soggetto apocalittico realizzati durante la Grande guerra, il racconto, come spiega Barry Salt, si snoda tra effetti luministici, quasi protoespressionistici, con figure in controluce e con una caccia illuminata da bagliori in un passaggio sotterraneo: tema molto vicino a quello di *Homunculus* (ad esempio nella grotta dove vive) ma, in aggiunta a quest'ultimo, realizza un maggior montaggio all'interno di ogni sequenza, maggiore varietà nelle direzioni di ripresa, incluso il controcampo, ed effetti di luce più raffinati.³⁴⁹

Come informava la pubblicità, dunque, si trattava di sei capitoli ognuno in sé autonomo e logicamente concluso, pezzi dunque staccabili e serializzabili secondo formule di vero *marketing*. Poiché, come già visto, la ditta Perini serviva il Salone Cinema Edison, questo fu il primo cinema a rappresentare in aprile la prima delle sei serie, seguita dalla seconda in maggio, la terza in giugno, la quarta in settembre, la quinta in ottobre e la sesta in novembre., coprendo in tal modo un arco temporale di otto mesi. Nell'intervallo tra una *première* e l'altra, il film di ogni serie poteva circolare anche negli altri cinema cittadini.³⁵⁰ Ma proprio in questi intermezzi, secondo la mia interpretazione delle fonti, scattava la competizione: le repliche in altri cinema venivano accompagnate da altre pellicole che presentavano la versione 'variata' di *Homunculus*. All'Eden, in versione comica, venne proiettata in prima visione a Trieste *La parodia di Homunculus*, una brillantissima *pochade*;³⁵¹ a questa fece seguito, pochi giorni dopo, il film scientifico *L'uomo o l'automa elettrico. La vita reale dell'uomo nell'anno 2000*, la più grande attrazione della cinematografia.³⁵² E al cinema Excelsior «onde possa venire degnamente apprezzato, il grandioso capolavoro cinematografico *Homunculus* verrà rappresentato in questo salone consecutivamente, e cioè lunedì e 24 martedì, 25 settembre: I serie, 5 atti; 26 e 27 settembre II serie, 4 atti; 28 e 29 sett III serie, 4 atti». ³⁵³ Al Buffalo Bill la trama della sesta ed ultima serie riassumeva, invece (ma non si dice in che modo), tutto il celebre capolavoro per «soddisfare completamente lo spettatore, che ebbe l'occasione di ammirare le altre serie». ³⁵⁴

Il moderno Prometeo, dunque, trasgressore di un potere costituito e dei segreti della vita umana, vive nel film *Homunculus* quale una delle tante tessere di quell'enorme mosaico culturale

³⁴⁹ Tale colossale capolavoro tedesco della Bioskop, era interpretato dall'attore tragico danese Olaf Fónss, reso celebre dalla casa Nordisk con il film *Atlantis*: Barry Salt, *Schiave bianche e tende a strisce*, cit. p. 77-78. Tale tecnica sembra anticipare quella tipica di Murnau in *Der gang in die Nacht*, film presentato alle Giornate del cinema muto di Pordenone, edizione 2017.

³⁵⁰ «Il Lavoratore», 1917: «Prima serie di *Homunculus*, divisa in 5 lunghi atti, la più grande attrazione cinematografica dell'epoca, divisa in 5 lunghi atti, soltanto per adulti», 21 aprile; *Homunculus* (cinque anni dopo), seconda serie, 13 maggio; *Homunculus*, terza serie, 13 settembre; *Homunculus (La vendetta di Homunculus)*, quarta serie, 13 settembre; *Homunculus* (colossale capolavoro scientifico), quinta serie, *La distruzione dell'umanità*, 2 ottobre; *La fine di Homunculus*, ultima serie, 3 novembre.

³⁵¹ «Il Lavoratore», 3 maggio 1917.

³⁵² «La Gazzetta di Trieste», 24-27 maggio 1917.

³⁵³ «Il Lavoratore», 21 settembre 1917.

³⁵⁴ «Il Lavoratore», 14 e 16 novembre 1917.

che è la *science fiction*, la cui tradizione letteraria risale ai romanzi scientifici di Jules Verne, Camille Flammarion e di Herbert George Wells (tra gli altri), considerati i padri del genere fantascientifico.³⁵⁵ E' ipotizzabile, dunque, che il fascino al negativo dell'automa, inteso quale personificazione di un doppio disumanizzato dalla guerra, riflettesse le angoscianti condizioni di vita in questi anni e le paure di un'umanità che, come nelle conclusioni di Zeno, avrebbe inventato gli «ordigni di una catastrofe inaudita».

4. I contributi alla guerra dei *Theater-Kino-Variété*. La «*Kartenangabe-Aktion*»

Nel maggio 1916, a prova degli enormi costi della guerra a cui lo Stato e la popolazione andava incontro, con decreto ministeriale fu attivata da Vienna una *Kartenangabe-Aktion*.³⁵⁶ Si trattava di una raccolta di fondi a favore delle vedove e degli orfani di guerra, della Croce Rossa austriaca e, nello specifico, degli artisti e delle loro famiglie o parenti, al personale impiegato nei teatri, cinema sale da concerto e ditte sportive, purché avessero aderito all'Azione, sia se superstiti sia se diventati indigenti a causa della guerra, come pure degli invalidi. Inoltre il beneficio veniva concesso a tutti gli appartenenti ai vari rami dell'arte (anche pittori e scultori) anche senza considerare se il loro stato di bisogno fosse dovuto o meno alle conseguenze della guerra. Per cui la Luogotenenza e i possessori delle licenze venivano invitati a trovare le occasioni, attraverso le beneficenze o le prossime concessioni per le licenze, anche a mezzo stampa, di spiegare al pubblico l'iniziativa, volta ad esigere consistenti entrate per i destinatari interessati.³⁵⁷

Le autorità chiedevano una collaborazione che si traduceva in una soprattassa sui biglietti venduti (inasprimento fiscale diffuso anche in altre città in guerra, come Milano):³⁵⁸ tale disponibilità, precisava una nota con tono alquanto ricattatorio, avrebbe pesato, sulle future richieste di concessioni di teatri e di licenze. Inoltre veniva respinta una decentralizzazione amministrativa dell'operazione, i cui costi sarebbero lievitati per il trasporto e in caso di assunzione di impiegati locali in ogni distretto, mentre stabiliva che le direzioni teatrali e i proprietari di cinema dovevano rispondere direttamente alla centrale organizzativa viennese. A tale scopo veniva costituito un

³⁵⁵ Si veda Adam Charles Roberts, *The History of Science Fiction*, New York, Palgrave Macmillan 2006, pp. 106 sgg

³⁵⁶ A modifica del Decreto del 18 marzo del 1916: ASTs, LGT AP, b. 436, 1917, fasc. 9a. *Theaterkarten. Einföhrung freiwillige Zuschläge zu Gunsten der Witwen und Waisenfondes und anderes (Introduzione di un contributo libero sulle entrate dei teatri del Litorale a favore della Croce Rossa, vedove di guerra e parenti dei caduti)*.

³⁵⁷ Ibid (TdA).

³⁵⁸ Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano* cit., p. 337.

Comitato che si dotava di uno *Statuto per l'assistenza artistica dei teatri e concerti del territorio viennese*, con sede a Vienna.³⁵⁹

Nel fascicolo dedicato alla *Kartenangabe-Aktion* è contenuto un interessante elenco, redatto al termine di tutta l'operazione di raccolta, che restituisce i numeri complessivi delle somme raccolte. La Luogotenenza, da parte sua, emise il Decreto del 17 gennaio 1917, con cui dava applicazione all'azione ministeriale, in collegamento con le attività di controllo di polizia condotte dal consigliere aulico e capo di polizia Makhovec, il quale rispondeva direttamente al Presidio di Luogotenenza. Tale provvedimento stabiliva che tutti i *Theater, Theatervarietes, Singspielhallen* e *Kinelokale* di Trieste avrebbero dovuto contribuire «spontaneamente» a favore della Croce Rossa, delle vedove di guerra e dei parenti dei caduti.³⁶⁰ Mensilmente venivano redatte delle apposite liste (*Verzeichnis*) di tutti i *Theater-Kino-Varieté* interessati, recanti i rispettivi direttori e le rispettive quote da versare. L'autorità avrebbe tenuto conto di eventuali o sopraggiunte difficoltà, che avessero impedito al *Kinobesitzer* la prevista contribuzione; in tali casi avrebbe concesso una rideterminazione del contributo. Così, ad esempio, in maggio non furono in grado di versare la loro quota Johann Cossancich del Cine Iris (*Tav. 2, n. 31*), a causa di cattivi affari e di una lunga malattia, e Ferdinand Müller, proprietario del Cine Galileo (*n. 8*), dopo il servizio di leva da cui fu congedato come invalido.³⁶¹ Nel dicembre 1916 furono introitate 2035 corone, scese a 1743 nel gennaio 1917.³⁶² In marzo l'ammontare delle imposte era sceso ulteriormente a 1649 corone. Gli importi pagati rimasero stazionari nei mesi successivi, con un pesante ribasso nei mesi estivi.³⁶³ A causa di lavori dei lavori di ristrutturazione al Buffalo Bill e all'Eden fu concessa una riduzione,³⁶⁴ autorizzata, inoltre, per i medesimi problemi sofferti, ai cinematografi Galileo, Teatro Cine e Volta.³⁶⁵ Anche da Parenzo, dove operava Michele Cuzzi, arrivarono 113 corone, mentre 208 da Capodistria, Muggia e Isola.³⁶⁶

³⁵⁹ Il Comitato disponeva chi, nel corso della guerra, purché non indebitato, fosse diventato indigente presso i teatri, cinema, concerti, e altri divertimenti, austriaci: personale, impiegati, inservienti di ogni tipo di arte, o loro vedove e orfani, a causa del servizio di guerra. Il sostegno veniva concesso per la durata di un anno. Spettava al Comitato la propria amministrazione e l'impiego dei fondi per l'assistenza durante la guerra ai teatri, concerti, cinema, divertimenti, ditte sportive, e le quote delle parti, stabilite da una convenzione, nonché gli appalti e i contributi per gli indennizzi. Il Comitato destinava il denaro liberamente in base alle proprie valutazioni (TdA): *ibid.*

³⁶⁰ ASTs, LGT AP, b. 436, 1917, fasc. 9a. *Theaterkarten* cit. Le liste recano la firma di Makhovec, consigliere aulico e capo di polizia.

³⁶¹ Ivi, pr. 522/10-13 del 24 maggio 1917.

³⁶² Ivi, pr. 522/1 del 13 febbraio 1917.

³⁶³ «La quota di giugno è stata ridotta rispetto alle precedenti, perché nei mesi estivi non vi sono state rappresentazioni giornaliere, come Teatro Rossetti, Teatro Fenice, Cinevarietà Hall Mondial, Cine Belvedere, Cine Minerva, Teatro Cine; inoltre alcune delle stesse aziende sono chiuse temporaneamente, come il Cine Excelsior, per lavori di ristrutturazione e il Cine Iris è bloccato per pignoramento, la sala Singspielhaus Maxim rimane chiusa in estate. In questi casi in cui le entrate sono state minori. Il Cine Ideal che ha un'importante perdita e dà poche rappresentazioni alla settimana, per cui gli si mostra indulgenza rispetto al contributo di giugno»: *ivi*, pr 522/11, 4 giugno 1917 (TdA).

³⁶⁴ Ivi, pr. 522/17 del 13 ottobre 1917.

³⁶⁵ Ivi, pr. 522/18 del 14 novembre 1917.

³⁶⁶ Ivi, pr.522/8, 1 maggio 1917 e pr.522/9, 15 maggio 1917

Ma ciò che colpisce maggiormente dall'analisi di queste liste è che i *Theater-Kino-Variété* più virtuosi, il contributo dei quali non subì alcun ribasso per tutti i mesi del 1916 e del 1917, furono Eden e Fenice, che contribuirono con importo mensile stabile di circa 300 corone ciascuno: evidente sintomo dei loro costanti buoni affari. Riporto di seguito l'elenco relativo al mese di ottobre 1917 (l'ultimo, negli atti documentali citati):³⁶⁷

	<i>Betrieb</i>	<i>Lizenzinhaber</i>	<i>K.</i>	<i>Anmerkung</i>
1	Teatro Fenice	Bruno Strehler	310	
2	Kinovariété Eden	Josef Caris	300	
3	Singspielhalle Maxim	Olga Kohn	100	
4	Singspielhalle Gambrinus	Viktor Altaras	100	
5	Politeama Rossetti	Olimpio Lovrich	80	gab. nur 8 Vorstellungen
6	Kinovariété Teatro Familiare	Josef Gula	80	
7	Kino Edison	Johann Rebez	80	
8	Kino Reclame	Josef Skerk [Skerl)	80	
9	Kinovariété Armonia	Angelo Curiel	60	
10	Kino Rojano	Viktor Jeralla	60	
11	Kino Royal	Eduard Poche	60	
12	Kino Buffalo Bill	Viktor Premerl	60	siehe Bericht
13	Kino Novo Cine	Josef Fulignot	60	
14	Kino Excelsior	Brüder Lenarduzzi	60	
15	Kino Ideal	Richard Colledani	60	
16	Kino Galileo	Ferdinand Müller	40	siehe Bericht
17	Kino Europa	Maria Zaccaria	30	Muggia
18	Teatro Cine	Walter Billig	20	gab nur 3 Vorstellungen in der Woche
19	Kino Volta	Erben Cravagna	--	Siehe Bericht
20	Kino Argus	Armando	--	geschlossen

³⁶⁷ La quota di ottobre 1917 era di 1640 corone. Il cinema "Buffalo Bill", "Galileo" e "Teatro Cine" hanno fatto cattivi affari e per loro si prevede pertanto una riduzione del contributo per il mese di ottobre. Mentre i proprietari del Cine Volta, di nome Irma Tenze, in considerazione del rinnovo del locale e delle corrispondenti spese, non deve corrispondere alcun contributo (TdA): ivi, pr. 522/18, 14 novembre 1917

		Susanna		
21	Kino Belvedere	Hermann Marich	--	geschlossen
22	Kino Adria	Gospodarska Zveza	--	geschlossen
23	Kino Iris	Johann Cossancich	--	geschlossen
24	Kino Minerva	Josef Liprandi	--	geschlossen
25	Kino Music Hall Mondial	Eugen Maurich	--	geschlossen

Nel complesso, comunque, la *Kriegsfürsorgeaktion* di Trieste e del Litorale permise l'afflusso di ingenti entrate nelle casse governative. Il netto totale della più ampia azione ministeriale ammontava a 1.014.967 corone.³⁶⁸ Una somma smisurata per quei tempi! Nella ripartizione finale di tale somma, solo il 10% venne destinato, però, alle necessità di tutto l'ambiente artistico-tetratrale-musicale (*Kunstfürsorgefond*). Nonostante ciò, non solo l'attività di molti cine-teatri non si arrestò, ma anzi si registrarono aperture e ri-aperture. Chiusi nel 1916 a causa delle pessime condizioni in cui versavano, alcuni riaprirono nel settembre 1917: si trattava del cinematografo Salone Novo Cine, in via Acquedotto (n. 7), «simpatico ritrovo familiare»,³⁶⁹ del cinematografo Minerva, dopo la sua chiusura disposta dalla polizia in seguito ai sopralluoghi della Commissione per la sicurezza, e del cinematografo Buffalo Bill, che venne ristrutturato e bonificato (*Tavv. 1 e 2, nn. 18 e 19*). I rispettivi proprietari non mancarono di darne un'ampia informazione alla cittadinanza, da cui appare ormai chiaro che questi locali erano ritrovi sociali oltre che di intrattenimento, rivolti alle famiglie in difficoltà, soprattutto nei rioni più poveri della città, come Barriera Vecchia. La loro ambizione a non rinunciare ai grandi lungometraggi in commercio, come riportano le loro programmazioni, testimonia la grande capacità di ripresa dell'impresariato triestino, anche nei mesi più difficili di questa guerra:

Cinema Minerva, via Media. Riapre con grandioso programma di gala, si rappresenterà *La principessa mendica*, grandioso romanzo d'amore in 4 atti, protagonista la celebre artista Hedda Wernon, assoluta prima visione. Sono ammessi i bambini. Il salone è completamente rimesso a nuovo, e così pure il personale di servizio completamente cambiato, tale da assicurare ogni riguardo all'etichetta, formando così un bellissimo ritrovo familiare. I locali saranno continuamente arieggiati e disinfettati secondo le prescrizioni d'igiene.³⁷⁰

Cine Buffalo Bill, angolo Settefontane-Raffineria. L'unico ritrovo dei rioni popolari. L'unico salone bene arieggiato e ventilato. L'unico ambiente profumato e disinfettato col moderno sistema

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ «Il Lavoratore», 18 febbraio 1917.

³⁷⁰ «Il Lavoratore», 23 settembre 1917.

d'evaporizzazione. L'unico salone nel quale si proiettano e si proietteranno sempre più i colossali straordinari capolavori che sono in commercio.³⁷¹

Novo Cine. Salone di primo ordine. La prossima settimana nel nostro Salone Novo Cine i signori frequentatori avranno a loro disposizione i giornali locali, le illustrazioni ed i giornali di mode onde passare il tempo nella aspettativa.³⁷²

4.1 Una compagnia viennese di operetta all'Eden

Il *Theater-Kino-Varieté* che, come emerso dalle sue disponibilità contributive sopracitate, seppe tenere alto il tenore della qualità dei suoi spettacoli, soprattutto di cine-varietà e di operetta, fu il teatro Eden, votato in quei mesi alle operette provenienti da Vienna.

Il 1 febbraio 1917 la Compagnia tedesca di operette, diretta da Viktor Eckhardt, anch'egli attore cinematografico e teatrale,³⁷³ iniziò le sue rappresentazioni con la *Czardasfürstin* (*La principessa della czardas*), la recente operetta di Emmerich Kálmán che fu «un'assoluta novità per Trieste, è una musica tutta vita, allegra, scorrevole, graziosa, con delle belle pagine sentimentali e appassionate. Scarsissimi gli assoli, numerosi invece i duetti, i terzetti, e le scene d'insieme, tanto di canto che di ballo: molte arie di marcia o di valzer contenutevi hanno fatto già il giro di mezzo mondo. Alcune melodie di profondo sentimento, con un ritmo che va sempre più accelerando fino a giungere a uno scoppio quasi di gioia, ad una rappresentazione di sfrenate commozioni d'animo, altre ancora dolcissime e flebilissime, che si trascinano in una gamma tonale differente tanto da quelle delle solite composizioni, sono tipiche della musica zingaresca».³⁷⁴

Non era certo la prima compagnia viennese di operette che agiva a Trieste (avevamo già incontrato, ad esempio, quella di Paul Guttman nel 1916), ma questa era speciale: «La compagnia fu appositamente costituita per la stagione da tenersi nella nostra città ed è composta da circa 30 artisti, nella maggioranza viennesi, buonissimi elementi che fecero già parte di altre compagnie di operette. La compagnia si tratterrà qui alcuni mesi e nel repertorio pubblicato delle rappresentazioni da darsi, essa promette attraenti lavori, quasi tutte operette che ebbero già altrove il più lusinghiero successo e che a Trieste saranno date per la prima volta. Una scelta orchestrina è diretta egregiamente dal maestro sig. De Mattachich, un giovane fiumano di grande talento, di soli

³⁷¹ «Il Lavoratore», 24 settembre 1917.

³⁷² «Il Lavoratore», 27 marzo 1917.

³⁷³ Nel cast vengono citati: «Le sig.re Ekhardt, Erminia Herma, Sending, Elsa Nitsch, Polly Sending e Rosa Loibner e i sig.ri Guntram, Carlo Matuna, Felice Engel, Rodolfo Klausner, Gualtiero Swoboda e Emilio Reissner»; «Il Lavoratore», 15 marzo 1917.

³⁷⁴ Con Rosa Loibner e Felix Engel: «Il Lavoratore», 2 febbraio 1917. Si citano le operette iniziali: *Die Fledermaus* (*Il pipistrello*) di Johann Strauss, *Rund um di Liebe*, di Oscar Straus, *Dollarprinzessin*, di Leo Fall, *Der Steiner Müdeln* di Eguenio Heltai, *Frühlingsluft*, di Ernesto Reiter (con motivi tratti dalle numerose opere di Josef Strauss, polke, mazurche, walzer, ländler), *Der Graf von Luxemburg*, di Franz Lehár; «Il Lavoratore», 4, 10, 12 e 17 febbraio 1917 e sgg.

17 anni, che dicesse già orchestre a Colonia, e poi da Giulio Palm». ³⁷⁵ Era una bella sfida per Josef Caris, impresario dell'Eden nel 1917, presentare al pubblico triestino cantanti viennesi mai sentiti prima a Trieste, ma un «teatro stipato» lo ripagò sicuramente degli sforzi profusi. ³⁷⁶ Tra le tante operette rappresentate «una comicissima pochade musicale d'ambiente berlinese» intitolata *La bella della spiaggia*, di Viktor Holländer su libretto dei commediografi Oscar Blumenthal e G. Kadelburg, era ricavata da una commedia di Hans Hockebein, ripetuta in tutti i teatri tedeschi. ³⁷⁷ Il compositore era anche autore di molte canzonette tedesche allora in voga: risposta 'nobilitata', quella di Caris, agli attacchi che il Commissario imperiale aveva lanciato l'anno prima contro la *pochade* di origine francese: «Vi si cercherebbero invano le scenette scabrose e la droga piccante a cui ci hanno avvezzato gli indiavolati pochadisti parigini». ³⁷⁸

La vera novità era, però, l'operetta, *Oro diedi per ferro*, ³⁷⁹ rappresentata in marzo, divenuta famosa per gli strali di Karl Kraus nel suo lavoro teatrale *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Il biasimo di Karl Kraus contro l'utilizzo dell'operetta come forma di propaganda diventa ironica glorificazione di quella «morte eroica» a cui i soldati venivano spinti, anche attraverso la musica: mezzi, questi, deplora Kraus, che «sono serviti soltanto a un'edizione straordinaria che una soubrette ha letto in un intervallo di fronte alla feccia dell'umanità per far chiamare alla ribalta un librettista che ha trasformato il motto eroico "Oro scambiai per ferro" in una ignominiosa operetta». ³⁸⁰ *Oro scambiai per ferro* era, infatti, un'operetta ungherese del 1910, che subì diversi rimaneggiamenti: una seconda versione tedesca, *Der gute Kamerad*, su libretto di Viktor Léon, ebbe l'anteprima al Bürgertheater di Vienna nel 1911; infine, una terza edizione 'nazionalista', musicata dall'ungherese Emmerich Kálmán, venne intitolata *Az obistos. Gold gab ich für Eisen* e premiata al Theater an Der Wien il 16 ottobre 1914. Rielaborazione della precedente operetta degli stessi autori, intitolata *Gute Kameraden*, ne furono fatte anche una versione inglese e una americana (*The soldier boy*, 1917-1918). ³⁸¹ A Trieste venne rappresentata per la prima volta proprio all'Eden dalla

³⁷⁵ «Il Lavoratore», 10 febbraio 1917.

³⁷⁶ Dal tamburino del «Lavoratore», 11 febbraio 1917.

³⁷⁷ Protagoniste Erminia Herma e Polly Seuding: «Il Lavoratore», 3 febbraio 1917.

³⁷⁸ «Il Lavoratore», 10 marzo 1917.

³⁷⁹ «Il Lavoratore», 16 marzo 1917.

³⁸⁰ Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo, atto primo, scena XXIX, edizione italiana a cura di Ernesto Braun e Mario Carpitella, Adelphi 1990, pp. 191-192. Alcune parti di *Die letzten Tage der Menschheit* furono pubblicate sulla rivista di Kraus «Die Fackel» a partire dal 1915, sfida che gli costò una lunga serie di processi per diffamazione: In breve la trama «Operetta militare e patriottica, sorrisi un po' velati dalla serietà dell'epoca, qualche passaggio sentimentale: un ufficiale viene ad annunciare alla famiglia la morte gloriosa dell'amico camerata e costretto da varie circostanze, si fa passare per figlio del caduto, s'innamora della finta sorella; ma il camerata non è morto, ritorna alla fine del melodramma. Così tutto termina lietamente. L'ufficiale ottiene la mano della sorella dell'amico»: riportata ne «Il Lavoratore», 17 marzo 1917. Cfr. anche Italo Michele Battafarano, «Uccidere è un servizio reso a Dio»: critica della metafisica bellica nella tragedia di Karl Kraus "Gli ultimi giorni dell'umanità", in «Archivio trentino», 2 (2013), pp. 19-35: 19-20.

³⁸¹ Su libretto di Viktor Léon. Marina Petronio, *Strappa il vento dall'albero una foglia...: musica ed operette negli 'Anni di ferro'*, in Gizella Nemeth e Adriano Papo, *La via della guerra: il mondo adriatico-danubiano alla vigilia della*

compagnia Eckhardt, introdotta dal richiamo a Kálmán, che a Trieste aveva costruito la sua fama con l'operetta *Manovre d'autunno*: «Musica vivace, gioiosa, spunti di valzer, ogni tanto le indiavolate battute della czarda: il caratteristico motivo soldatesco del “buon camerata” variato con grazia domina la prima parte. C'è una “polca Zeppelin”. Le melodie ricordano talvolta *Manovre d'autunno* e *La principessa della czarda*. Il pubblico gradì, si commosse, acclamando gli esecutori».³⁸²

Tutte le operette viennesi rappresentate dalla compagnia Eckhardt furono molto apprezzate, come si legge dai numerosi tamburini del «Lavoratore». ³⁸³ In particolare quest'ultimo lavoro fu un vero trionfo; è utile leggerne la critica:

Operetta militare e patriottica, sorrisi un po' velati dalla serietà dell'epoca, qualche passaggio sentimentale: un ufficiale viene ad annunciare alla famiglia la morte gloriosa dell'amico camerata e costretto da varie circostanze, si fa passare per figlio del caduto, s'innamora della finta sorella; ma il camerata non è morto, ritorna alla fine del melodramma. Così tutto termina lietamente. L'ufficiale ottiene la mano della sorella dell'amico. Il pubblico gradì, si commosse, acclamando gli esecutori.³⁸⁴

Il giudizio del cronista vale più di ogni considerazione. L'educazione patriottica che viene proposta per mezzo di spettacoli di massa con messaggi così diretti non trova piena accoglienza. Certo, la bella melodia e la lieve storia narrata sono apprezzate, ma non bastano per distrarre dalla 'serietà' del momento: una guerra, quella guerra, non poteva trovare che commiserazione tra il pubblico per una forzatura della realtà, distorta nell'apparenza di un'operetta. Aveva visto bene Kraus per il caso viennese, dove il lieto fine come pure la trionfale lettura del bollettino di guerra stridevano con la realtà dei fatti. Sembra beffardo l'esercizio pedagogico che le autorità austriache stavano imponendo sulla società: ovvero abituare, come non era ancora successo prima, a pensare in austriaco e ritenere che quella guerra fosse altrettanto patriottica per gli interessi della Casa imperiale.

Dopo il congedo della compagnia Eckhardt, che lasciava Trieste per Pola, ³⁸⁵ il teatro Eden, tramite vistosi annunci, iniziò le «rappresentazioni regolari continuate di cine-varietà, dalle ore 5-\0 pom.». Tale teatro, dunque, sembrava non conoscere crisi, anzi: la direzione si era procurata le grandi novità cinematografiche in prima visione ed esclusività per Trieste «tra le quali tutta la serie

Grande Guerra, Trieste, luglio 2013, pp. 340-341. *Oro diedi per ferro* era persino il titolo di un articolo stampato sul «Lavoratore» riguardante la raccolta delle scuole: «Sono già più di 6000 le scuole di ogni provincia e di ogni popolo dell'Impero che si sono messe al servizio per la raccolta dell'oro e dell'argento»: «Il Lavoratore», 11 giugno 1916.

³⁸² «Il Lavoratore», 17 marzo 1917.

³⁸³ Nel 1917 circolava nella monarchia anche il film *Kriegs-Metallsammlung*, in cui si ripercorreva il processo di trasformazione dei materiali domestici in proiettili: Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire* cit., p. 100.

³⁸⁴ «Il Lavoratore», 17 marzo 1917.

³⁸⁵ «Il Lavoratore», 4 aprile 1917.

dei film interpretati dalla celebre artista Erna Morena, la quale nel grandioso dramma che verrà proiettato lunedì 23 aprile “Le due gemelle” incarna due personaggi». Le rappresentazioni cinematografiche erano completate da uno «scelto e ricco programma di varietà».³⁸⁶ I prezzi d'ingresso non venivano aumentati, anzi rimanevano «popolari»: 1 corona (palco e ingresso), 0,50 (I posto adulti), 0,30 (I posto bambini e militari), 0,30 (ingresso platea adulti), 0,20 (ingresso platea militari e bambini).

4.2 Un breve accenno al varietà

Lo spettacolo di varietà in anni di guerra era una scelta soprattutto economica; aspetto, questo, che Gramsci, nelle sue «Cronache teatrali», aveva analizzato durante le rappresentazioni torinesi: gli artisti di varietà, pagati di meno dei loro colleghi ‘di cartello’, permettevano di far lievitare il capitale di agenti e proprietari di locali, mentre le compagnie maggiori venivano riservate ai centri minori, dove gli incassi erano inferiori; con il varietà «il monopolio trionfa» e gli attori di prosa dovevano rivolgersi al cinematografo, se volevano sopravvivere.³⁸⁷ Non diversamente accadeva a Trieste dove, nonostante la chiusura di molti locali per motivi di moralità pubblica, i pochi ambienti superstiti avevano monopolizzato la clientela affamata di evasione a basso costo. Visti i buoni affari dei cabaret Maxim e Gambrinus, rispettivamente nella Corsia Stadion e in via Acquedotto (*Tavv. 1 e 2, nn. 10 e 11*), frequentati soprattutto dalla buona borghesia austriaca in città, è opportuno richiamare brevemente la loro funzione nella vita civile del fronte interno triestino.

Il Cabaret Variété Gambrinus offriva spettacoli ogni pomeriggio e sera a partire dalle 12.30.³⁸⁸ Non porterebbe a conclusioni innovative analizzare i loro programmi serali: erano perlopiù una sequenza di numeri molto eterogenei e legati all'improvvisazione, destinati al puro intrattenimento e per accompagnare le ore o le consumazioni di una società disorientata. Contaminate dalle nuove tendenze alla frivolezza, le preferenze musicali del pubblico inducevano i compositori locali (anche per mancanza di mezzi) a rivisitare soggetti di successo, già consolidati in forme sempre nuove: rivista, vaudeville, commedia musicale, dramma in un atto, scherzo comico, potpourri, ecc.. Il varietà-cabaret Maxim, situato a pochi passi dal teatro-cinema Fenice, diretto dal Carlo Maurice, programmava, in particolare prima del conflitto, numeri individuali di danzatrici,

³⁸⁶ «Il Lavoratore», 21 e 23 aprile 1917. I numeri di varietà del 23 aprile comprendevano: «I. Debutto dell'artista lirica Cleo Ramidi, la quale canterà *Vissi d'arte* dalla Tosca nonché la canzone della *Vilja*, dalla *Vedova allegra*. II. Assoluta novità per Trieste: Ferry Ferrari, danze originali. III. Core Saroclé, il re della moda, canterà *Maggio vien*. IV. Saroclé-Marini. duo di canto e danze spagnole».

³⁸⁷ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, 3, *Letteratura e vita nazionale* (1949), Torino, Einaudi 1966 (1949), p. 480 (cronaca teatrale del 28 aprile 1917, in *Appendice*).

³⁸⁸ «La Gazzetta di Trieste», 6 marzo 1917.

canzonettiste, divette e *soubrette* non solo tedesche o ungheresi, ma anche francesi e, soprattutto, italiane (ad esempio Dalma Clair, Lidia e Giorgina Bonetti, Giorgina Colomba e Manuela Mila): a dimostrazione dell'internazionalità di un genere diffusamente apprezzato da ogni tipo di comunità etnica. Il pianista, Geza Ledofsky, faceva parte dell'organico fisso del locale.³⁸⁹

In questi anni si registra una diffusione senza precedenti del varietà in Italia, in Europa e negli Stati Uniti (dove spesso si recavano molte compagnie italiane), sia per esorcizzare gli orrori della guerra, sia per i costi più contenuti nell'allestimento. Sulla rivista «Il Cafè-Chantant» vengono riportati i repertori dei «teatri di varietà» e dei «cinema-teatri» più famosi in Italia.³⁹⁰ A Parigi nel luglio 1911 si era svolta una riunione dei rappresentanti delle grandi organizzazioni internazionali del *Varieté*, arrivati da Berlino, Londra, New York e Parigi per discutere dei propri interessi. Nel verbale, pubblicato sul «Cafè-Chantant» si riporta che «25.000 artisti di varietà, diretti dalle quattro forti organizzazioni, sono uniti per tutelare e migliorare le loro condizioni, con un capitale di oltre un milione e mezzo [di franchi]». ³⁹¹ Esisteva, dunque, un'ampia rete di organizzazioni a cui le Agenzie potevano rivolgersi. A Trieste troneggiava quella di Angelo Curiel (*Tav. 1 e 2, lett. W*); fino al 1914 vi erano parecchi *café-chantant*, in realtà sinonimi di varietà, che anche le cantanti liriche, pur di sopravvivere, non disdegnavano. Ma la critica, anche quella di più largo consumo, non risparmiava il proprio biasimo alle sciatte proposte che animavano i piccoli palchi riservati a pubblici di poche pretese. Valga per tutti, a tal proposito, un breve estratto di un articolo apparso su «Il Lavoratore» del 1917 e intitolato *Oggi spettacolo di cine-varietà*:

[...] Il sipario s'è alzato nuovamente. I violini sibilano, i flauti commentano grottescamente... Una coppia dal nome francese saltella, turbina, s'allaccia con frenesia... Consulto il programma: «La danza della morte... Apaches...». Il pubblico applaude. Ariele». ³⁹²

Accanto dunque al varietà 'nobilitato' dai nomi di Cavallini, Fiorello, Verdani (e più tardi Cecchelin), i quali nei vari teatri cittadini creavano e ri-creavano compagnie miste di prosa e musica affilando le loro armi di mattatori tuttfare, c'erano i *café-chantant* che, nelle lunghe ore pomeridiane e serali, offrivano al pubblico più 'popolare' le *performances* di dilettanti di dubbia moralità, che cercavano così di raccimolare qualche corona per vivere. Per questo motivo furono quasi tutti chiusi con lo scoppio del conflitto, eccetto, appunto, il Maxim e il Gambrinus. Questi ambienti erano frequentati perlopiù da «persone anziane, marittimi e sensali con il portafoglio a fisarmonica» e sui minuscoli palcoscenici, a differenza dei varietà nei maggiori teatri cittadini, si

³⁸⁹ Si veda la programmazione riportata nei box pubblicitari sul «Triester Zeitung», 1-16 marzo e 1 ottobre 1914.

³⁹⁰ «Il Cafè-Chantant», 30 (1911)

³⁹¹ Ibid.

³⁹² «Il Lavoratore», 11 febbraio 1917. Lo pseudonimo cela l'identità della già citata Reina Aurelia Cesari.

esibivano attori di passaggio, come Ida Rosa, Lilly Wiener, Anita di Landa, Mary Fleur, o i debuttanti artisti triestini, identificati da nomignoli gergali come Stella del Nord e Pepi Molton, il macchietista Arturo Mecherini e quella Lucien Fabry che venne uccisa suscitando uno scandalo cittadino.³⁹³

E che il varietà fosse il genere 'di guerra' più adatto a rispondere alle carenze economiche e materiali lo testimonia, in forma satirica, una piccola rubrica intitolata *Varietà* del 1915 (*Foto n. 9*), che evidenzia, con sapore schiettamente popolaresco, la stretta interdipendenza tra il cambiamento dei tempi e quello dei gusti: questi rumorosi e fumosi locali, in cui si poteva far spettacolo «co' le gambe a la riversa» erano, parafrasando il titolo di un volume di Marco Fincardi, la traduzione urbana del «rito della derisione», innestato nella tradizione rurale delle manifestazioni satiriche chiasse:³⁹⁴ lo stesso sapore ironico, caricaturale, anche se destinato a soggetti diversi, avrebbe informato il genere teatrale della rivista che, proprio durante gli anni del primo conflitto mondiale, trovò un terreno particolarmente adatto a sfogare i malumori causati dalle restrizioni politiche e militari del tempo. Di questo genere teatrale, evoluto dai lavori parigini di Eugène Scribe e Théophile Gautier della prima metà del XIX secolo, facevano parte anche le *zarzuele*;³⁹⁵ a Milano l'attore Carlo Rota aveva fondato una Compagnia stabile di rivista, che, tra il 1915 e il 1918, aveva in repertorio una raccolta di riviste sul tema della guerra in corso.³⁹⁶ Grazie al già sopra menzionato attore triestino Mario Verdani, anche Trieste ebbe la sua prima compagnia teatrale di rivista nel 1922, quando al teatro Nazionale (ex cinematografo Excelsior di via Acquedotto 30 (*Tav.2, n.9*)) venne fondata la prima «Compagnia triestina della rivista», composta soprattutto di artisti locali; il nuovo genere teatrale, caratterizzato dai riferimenti all'attualità, presentava «un ordito quasi di commedia musicale», in cui si presentava «qualche quadro di quella vita rinnovata che è la storia di ieri e di oggi».³⁹⁷

5. Caratteristiche del circuito Trieste-Fiume-Budapest-Vienna

5.1 La casa Projektograph di Budapest al Fenice di Trieste

Come si viveva a Budapest all'inizio del quarto anno di guerra? La situazione era sicuramente migliore rispetto alla capitale austriaca. Nei caffè non mancava lo zucchero, prodotto di

³⁹³ Stelio Mattioni, *Trieste variété. Il libro degli sberleffi*, Trieste, B & M. Fachin, 1990, pp. 31-41.

³⁹⁴

³⁹⁵ La parodia era l'elemento caratteristico di questo genere: un vero capolavoro, ad esempio, della satira era *La voyage en Espagne*, di Gautier, rivista di vendetta contro la zarzuela che veniva rappresentata a Madrid intitolata *El viaje a Paris* e che satirizzava la vita e i costumi parigini: Dino Falconi-Angelo Frattini, *Guida alla rivista e all'operetta*, Milano, Academia Casa Editrice, 1953, p. 106.

³⁹⁶ Ivi, p. 130.

³⁹⁷ ASTs. Archivio Attilio Gentile, b. XVIII, fasc. 865, «Il Piccolo» 20 dicembre 1922.

cui l'Austria era una potenza esportatrice. Nelle trattorie si potevano soddisfare i clienti, la frutta veniva venduta negli angoli delle strade; la miseria albergava nei quartieri operai, ma la città non era priva di distrazioni e piaceri, «perché gli abitanti di Budapest sanno a meraviglia l'arte di far quattrini in guerra. Gli alberghi sono gremiti di affaristi e di speculatori di guerra. La Budapest mondana si affolla ogni sera nei locali fulgenti di luce del Corso, sul Danubio e in altri ambienti di piacere per aver nuova forza di resistenza tra i suoni e i canti e fra il cibo e i vini [...]».³⁹⁸

Lo sviluppo culturale della città, attestato dalla sopracitata fonte a stampa, risale storicamente al 1867, con l'*Ausgleich* e l'unificazione delle due parti divise dal Danubio, e al 1892, quando un decreto imperiale proclamava la sua equivalenza con Vienna, quale sede imperiale/reale del governo della metà ungherese dell'Impero. Nel 1910 la città era diventata una moderna metropoli e i luoghi del divertimento a buon mercato, come i 92 cinematografi esistenti, erano frequentati da un pubblico socialmente diversificato; la Projectograph, casa di distribuzione ungherese, oggi quasi sconosciuta, distribuiva film soprattutto stranieri dal 1898.³⁹⁹

Data la grande disponibilità ricettiva di Trieste in campo cinematografico, non desta sorpresa la repentina e massiccia introduzione dei film provenienti dal mercato di Budapest. Al *Theater-Kino-Variété* Fenice, mentre si proiettavano i film tedeschi e italiani, in particolare dell'attrice Francesca Bertini (i già citati *La signora delle camelie*, *La bella Yvonne*, *Odette*, oltre al nuovissimo *La perla del cinematografo*), contemporaneamente venivano introdotti, alternati nello stesso teatro-cinema, per la prima volta a Trieste, a partire dall'aprile 1917, una serie di quindici capolavori della Projektograph.⁴⁰⁰ La privativa della serie, composta da prime visioni, fu acquistata dal teatro Fenice, per circolare successivamente anche negli altri saloni cittadini, fino a tutto il 1918. Budapest era una piazza sempre più legata a quella triestina, direttamente per quanto riguardava la cinematografia, e indirettamente, spesso con la mediazione di Fiume, per quanto riguardava le compagnie teatrali di giro. Lo testimonia Aurelia Reina Cesari, la scrittrice e giornalista triestina «Il Lavoratore», che ci dà uno spaccato dello spirito che aleggiava fra la popolazione rimasta in città, che «chiusa in se stessa, crea al suo interno una psicologia tutta particolare: quella del prigioniero rinchiuso», che vorrebbe evadere ma, non potendo farlo, evade in altro modo, frequentando i cinematografi e i teatri nei quali:

si danno e ridanno le vecchie pellicole italiane. Poi quando le pellicole italiane sono esaurite, ne vengono dalla Svezia e dalla Danimarca e dalla Germania. Vediamo anche le prime pellicole americane. [...] Ma le tariffe doganali diventano presto così esorbitanti, e allora pellicole di casa fatte a Vienna e a Budapest.[...] La censura le rivede [...], ma la parola d'ordine passa in città. [...] Alla

³⁹⁸ «Il Lavoratore», 4 agosto 1917.

³⁹⁹ Aviel Roshwald, Richard Stites, *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment and Propaganda, 1914-1918*, Cambridge University Press, pp. 182-185.

⁴⁰⁰ La casa Projectograph era una società di distribuzione cinematografica ungherese, fondata nel 1906 da Mór Ungerleider e József Neumann: www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html

Fenice una pellicola della Bertini. Tutta Roma si vede! E il teatro Fenice è affollatissimo. Tutto è silenzio e attesa: di vedere gli edifici più noti delle città italiane, di vedere qualche fregaccio sulle bandiere di edifici o di battelli. Oh, benedetto cinematografo!.⁴⁰¹

E a teatro? Attori improvvisati divenivano «astri di prima grandezza», si registravano i pienoni che ricordavano le serate patriottiche; e poi «a teatro si sta caldi, si dimentica la fame, non si sentono gli stiramenti dello stomaco, non si rammenta la casa fredda e buia. Le serate d'onore sono memorande e l'esposizione dei doni occupa parecchi tavolini nell'atrio».⁴⁰²

La Projectograph aveva aperto a Budapest il primo teatro cinematografico nel 1906, che in un decennio dovette affrontare un centinaio di concorrenti. Centro metropolitano in crescita tra Otto e Novecento, con una forte percentuale di immigrati, centro di avanguardia culturale e di una *middle class* impresariale che stava pervadendo i settori commerciali della stampa, degli sport popolari e del cinema, la città già nel 1910 aveva una buona rete di locali notturni, di cabaret, di teatri e di caffè. Nel 1914 contava 104 teatri cinematografici, per un totale di 29.962 posti a sedere, che aumentarono a 40.000 alla fine degli anni '20: numeri non molto lontani, per inciso, dai circa 13.000 posti dei teatri-cinema triestini,⁴⁰³ che ci danno la misura della floridezza commerciale dell'industria triestina dell'intrattenimento. L'Ungheria era anche uno dei maggiori paesi produttori di film, esportati nei paesi in cui i film americani erano vietati. Tra i primi *filmmakers* Anna Manchin ricorda Alexander Korda, Maria Korda, Paul Fejos, Ladislao Vajda e Michail Curtiz.⁴⁰⁴

Il 23 aprile la stampa annunciava che il film *Ave Maria*, in quattro atti, con Rita Sacchetto, era il primo della serie a venir proiettato al Fenice, un'impresa che la direzione si era assunta senza badare a spese: «le suddette film per il complesso artistico che vi agisce e i dettagli delle assunzioni, rappresentano il *non plus ultra* dell'arte cinematografica».⁴⁰⁵ Il secondo lavoro della «rinomata casa Projectograph» era l'assoluta prima visione di *Cuori in esilio*,⁴⁰⁶ ambientato in Siberia, «interessante episodio della vecchia tirannide russa» con l'attrice statunitense Clara Kimball-Young⁴⁰⁷ e del dramma tragico *Trilby*, per la regia di Maurice Tourneur, insieme all'attore

⁴⁰¹ Aurelia Reina Cesari, *Trieste, la guerra* cit., pp. 165-168.

⁴⁰² Ivi, pp. 168-169.

⁴⁰³ Sulla cifra rimando al cap I, par 2.

⁴⁰⁴ Anna Manchin, *Imagining modern Hungary through film. Debates on national identity, modernity and cinema in early twentieth-century Hungary*, in Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (a cura di), *Cinema, Audiences and Modernity: New perspectives on European cinema history*, London and New York, Routledge 2012 pp. 64-80: 65.

⁴⁰⁵ «Il Lavoratore», 23 aprile 1917. Il primo film italiano con questo titolo era della casa Centauro-Film di Torino, del 1914, interpretato da Emma Marciapiede: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit, 1914, prima parte, p. 48.

⁴⁰⁶ Al Cine Buffale Bill venne proiettato in novembre accompagnato da una scelta orchestra: «Il Lavoratore», 26 novembre 1917.

⁴⁰⁷ «Il Lavoratore», 1 maggio 1917. Scritturata dalla Vitagraph americana, aveva interpretato il ruolo di rivoluzionaria russa in *My ufficiale wife* e fondato una propria casa di produzione proprio durante gli anni di guerra: Cfr. Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Vitagraph & Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Studio Tesi Pordenone 1987, pp. 37-51: 44.

statunitense Chester Barnett.⁴⁰⁸ L'omonimo romanzo di George Du Maurier, da cui era stato ricavato quest'ultimo film, era apparso a puntate mensili, ampiamente illustrate dall'autore, sull'«Harper New Monthly Magazine» nel 1894, poi pubblicato in forma di libro nel 1895 e venduto in 200.000 copie negli Stati Uniti. Ambientato a metà del XIX secolo in un idilliaco contesto *bohémien* parigino, vi si intrecciano le storie di tre artisti (inglesi e scozzesi), fra cui Svengali, un ladro ebreo, musicista e ipnotizzatore, mentre Trilby O'Ferrall, l'eroina del romanzo, è una ragazza che lavora a Parigi come modella e lavandaia per i tre artisti, tutti innamorati di lei. In realtà il rapporto tra Trilby e Svengali occupa solo una ridotta parte del romanzo, che è principalmente una rievocazione d'ambiente. Ruggero Eugeni spiega la fortuna di questo film, dall'Inghilterra agli USA, sull'onda di un fiorire di interventi critici e scientifici su Trilby e l'ipnosi a fine Ottocento; inoltre illustrazioni, spartiti, dipinti, modelli di vestiti invasero il mercato della moda e del commercio.⁴⁰⁹

I film della serie Projektograph successivamente proiettati a Trieste nella seconda metà del 1917 erano dedicati in buona parte al genere poliziesco/investigativo, di origine americana o tedesca: *Il processo sensazionale della contessa Bianca Gordon* (con Alice Brady), il «film nuovissimo, capolavoro americano in 5 atti» *La caccia al dollaro* (con Robert Warwick) e *Il ladro delle rose* (ancora con Chester Barnett),⁴¹⁰ ai quali seguirono le due serie/avventure del detective Yimmy Valentin,⁴¹¹ drammi criminali, per la regia, come *Trilby*, di Maurice Tourneur (1915). Yimmy Valentin segnò l'esordio dell'artista statunitense Robert Warwick, definito dalla stampa triestina «il re del cinematografo» per il successo conseguito dal film di *Vecchie colpe ovvero terza avventura di Jimmy Valentin*.⁴¹² Chester Barrett, con Wilton Lackaye e Alexis Francis, interpretò ancora il decimo capolavoro della serie Projektograph, segnalato per i suoi «quadri movimentati della borsa dei cereali, grandi masse tumultuose, tragedie del pazzo gioco». ⁴¹³ La serie si concludeva ancora con un «emozionante dramma criminale in 5 atti, assoluta prima visione», *Vie segrete*, oltre alla commedia brillante *Matrimonio d'interesse o d'amore?* (sempre con Clara Kimball-Young e Chester Barnett).⁴¹⁴

Sembra, dunque, che l'afflusso dei film americani per il tramite della Projektograph non abbia risentito dell'entrata in guerra degli Stati Uniti a fianco di paesi dell'Intesa; va detto tuttavia, a tal riguardo, che l'esclusivo consumo di film americani di intrattenimento, più costosi dei quelli

⁴⁰⁸ «Il Lavoratore», 7 e 8 maggio 1917.

⁴⁰⁹ Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto: studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero 2002, pp. 166-167. Il soggetto ha avuto una grande fortuna, tanto da lanciare la moda del cappello 'trilby', e venne riadattato per molti film successivi fino al 1983 (anno in cui *Svengali* uscì per la televisione interpretato da Peter O'Toole e Jodie Foster).

⁴¹⁰ «Il Lavoratore», 1-10 novembre 1917.

⁴¹¹ «Il Lavoratore», 10 e 20 novembre 1917.

⁴¹² «Il Lavoratore», 28 dicembre 1917.

⁴¹³ «Il Lavoratore», 13 novembre 1917.

⁴¹⁴ «Il Lavoratore», 18 e 22 dicembre 1917.

europei, era una pratica diffusa anche in Italia, dove il pubblico non sembrava attirato invece dai contenuti politico-patriottici dei film statunitensi (ad eccezione di *Intolerance*, *Civilization* e *The battle Cry of Peace*). Giaime Alonge spiega tale latitanza ipotizzando che, oltre a motivi logistici, i film proiettati dovevano essere abbinati ad un cortometraggio di propaganda ufficiale; condizione che agli esercenti delle sale non interessava, dato che erano già tenuti per legge a far proiettare i film della Sezione Cinematografica del Regio Esercito. Il pubblico, inoltre, era sempre meno ricettivo verso lutti e sofferenze, che nel 1917 avevano raggiunto dimensioni iperboliche.⁴¹⁵ E così Mary Pickford batteva Lyda Borelli, Lillian Gish batteva Francesca Bertini, Ridolini (Larry Semon) e Charlot avevano la meglio su Cretinetti e Polidor. «Senza battere la grancassa il cinema americano penetrava anche in Italia», mentre la produzione del Regno italiano era in calo dopo la sua egemonia europea fino al 1915.⁴¹⁶

5.2 *Cabiria* ‘al contrario’

Come è stato messo in luce da recenti studi, la spettacolarizzazione del mito di Roma antica nella propaganda interventista facilitava l'elaborazione di una cultura di massa orientata al nazionalismo, non solo in Italia, ma anche all'estero, dove il film storico funzionava come seduzione di una gloria immaginaria e colossale.⁴¹⁷ Ciò valeva tanto più a Trieste, dove gli animi irredentisti potevano proiettarsi in *Quo Vadis?* della romana Cines (Fenice, agosto 1913) o in *Gli ultimi giorni di Pompei* della torinese Ambrosio (Teatro Cine Excelsior, maggio 1914).⁴¹⁸ Nel febbraio del 1914, a pochi mesi della *première* romana, arrivava al Fenice anche il capolavoro della Cines sui fasti della Roma imperiale *Marcantonio e Cleopatra*.⁴¹⁹ Ma il grande evento dell'anno fu la proiezione al Rossetti di *Cabiria*, della Itala Film, annunciato dall'«Indipendente» del 24 giugno 1914 come «azione drammatica di D'Annunzio che ha già avuto successo negli altri teatri d'Italia».⁴²⁰ La *première* torinese aveva avuto luogo solo due mesi prima (il 18 aprile 1914) e il 26 giugno 1914, appena due giorni prima dell'attentato, ebbero inizio le proiezioni triestine. Riporta il

⁴¹⁵ Giaime Alonge, *La prima ondata. L'arrivo del cinema americano in Italia*, in *Over There in Italy. L'Italia e l'intervento americano nella Grande Guerra*, «Società Italiana di Storia Militare», Quaderno 2017, Nadir Media, Roma, pp. 375-386: 382-385.

⁴¹⁶ Vittorio Martinelli, *L'eterna invasione* cit., pp. 5-9.

⁴¹⁷ Si veda soprattutto Silvio Alovio, *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914). Lo spettacolo della storia*, Mimesis, Milano 2014, p. 26.

⁴¹⁸ «Il 1913 a Trieste e nel mondo», terza puntata, agosto 1913 e «Trieste 1914. Un anno mezzo di pace e mezzo di guerra», prima puntata, gennaio-maggio 1914.

⁴¹⁹ «Il 1914 a Trieste e nel mondo», seconda puntata.

⁴²⁰ «L'Indipendente», 24 giugno 1914 e 1 luglio 1914. E' noto che fu Piero Fosco (Piero Pastrone) ad avvicinare Gabriele D'Annunzio a Parigi per la realizzazione cinematografica delle didascalie dell'imponente lavoro cinematografico, costato quattro milioni di lire, in cui Maciste, interpretato dallo scaricatore portuale genovese Bartolomeo Pagano, darà vita alla serialità dei forzuti. Il film fu un avvenimento nella tecnica cinematografica per l'uso del carrello: Silvio Alovio, *Cabiria* cit., p. 38.

giornale che il soggetto «ideato da G. D'Annunzio, visione delle guerre romano-cartaginesi intorno ad un commovente dramma d'amore, dura oltre 3 ore. L'accompagnamento musicale è tolto in parte dalla *Vestale* e adattato da Manlio Mazza, in parte scritto da Ildebrando Pizzetti da Parma,⁴²¹ eseguito dall'orchestra Franco», orchestra che suonava nei cinema della città e dirigeva *l'Associazione orchestrale bandistica*.⁴²² Ildebrando Pizzetti, in realtà, compose solo la celebre *Sinfonia del fuoco*, per la scena del sacrificio, mentre tutta la restante partitura di accompagnamento era tratta dal repertorio musicale più noto, rielaborato dal Mazza, che era un allievo di Pizzetti.⁴²³ Il 28 giugno le proiezioni, secondo un provvedimento riguardante tutti gli spettacoli di tutti i teatri, vennero sospese per i fatti di Sarajevo. Ma le altre rappresentazioni seguenti (26-27 giugno e 1-4-5 luglio) ebbero luogo regolarmente: strana concessione per un cinematografo in quei giorni di lutto. Desta stupore, a tal proposito che, mentre in quei giorni ai cine-teatri Fenice ed Eden la cittadinanza assisteva alla proiezione di un film della Pathè Frères sui luoghi dell'attentato e dei funerali dell'arciduca e dell'arciduchessa d'Austria, contemporaneamente furoreggiavano i celebri lungometraggi italiani: al Teatro Cine Palace Hotel il film *La memoria dell'altro* interpretato da Mario Bonnard e Lyda Borelli (nella parte di donna aviatrice), al cinematografo Excelsior di via Acquedotto il film della casa torinese Gloria *Il treno degli spettri* e *Gli ultimi giorni di Pompei* della torinese Ambrosio.⁴²⁴ Inoltre, per la rappresentazione romana di *Cabiria* del 22 aprile vennero perfino lanciati volantini su Roma e, a quell'avvenimento promozionale di sapore dannunziano, partecipò anche l'aviatore triestino Gianni Widmer con il suo aeroplano fregiato dell'alabarda triestina.⁴²⁵

Per capire la vicenda di *Cabiria*, transitata da Trieste a Fiume, a Budapest e poi a Vienna con inediti significati politici, bisogna premettere, come argomenta Silvio Alovio, che il film, nonostante sembri evocare il potere simbolico-ideologico del primato di Roma, anche per l'enfasi delle didascalie dannunziane che riecheggiano le *Canzoni delle gesta d'oltremare*, dispensava un «nazionalismo a bassa identità».⁴²⁶ In primo luogo perché il vero protagonista risulta essere un personaggio non latino, lo schiavo nero Maciste (forse perché gli Ascari erano inquadrati nell'esercito italiano durante la guerra di Libia); in secondo luogo, continua Alovio, perché nella spettacolare battaglia degli specchi ustori, Roma risulta sconfitta a dispetto delle vittoriose battaglie

⁴²¹ Compositore che per D'Annunzio musica anche *Fedra* e *La figlia di Iorio*

⁴²² Carlo Franco, *Guida generale* cit., 1914, *ad vocem*. Nel 1906 al Politeama agiva il maestro Egidio Mazza (non è stato possibile rintracciare finora la eventuale coincidenza delle due figure), del Liceo di Piacenza, che diresse l'orchestra del teatro di trenta professori: riportato in AIRSML FVG, Sergio Cimarosti, *Trieste e il cinema*. Supplemento al numero odierno del giornale «Il Piccolo», decima puntata, s.d.

⁴²³ Silvio Alovio, *Cabiria* cit., p. 40.

⁴²⁴ Fulvio Toffoli, *L'esercizio cinematografico a Trieste* alle origini ai giorni nostri. Tesi di laurea. Relatore Alberto Farassino, Trieste, Università degli Studi, 1979-1980, p. 8.

⁴²⁵ Ivi, p. 82

⁴²⁶ Silvio Alovio, *Cabiria* cit., p. 46 sgg.

di Milazzo e Zama evocate dalle didascalie di D'Annunzio. L'intreccio di Pastrone, dunque, aveva ben poco di nazionalistico, mentre risultava piuttosto un romanzo d'avventura (basato sui romanzi di Salgari e di Flaubert) con le ambientazioni esotiche delle riprese in Libia.⁴²⁷ Questi dati sono importantissimi per capire la manipolazioni, sottese nel soggetto il film, nel suo percorso da Trieste a Vienna, dove venne presentato addirittura come un film anti-italiano: come un fiume carsico, la vicenda emerge, infatti, sul «Lavoratore» del 1918, nelle cui righe si annidano le vicende che il presente paragrafo ripercorre, per dimostrare quale importante mezzo di propaganda bellica, conteso dalle parti, potesse essere un film di grande successo.

L'edizione serale del 24 agosto 1918 riportava un lungo articolo, che ci svela l'ampia offerta di film italiani sul mercato cinematografico a Vienna: interessante fenomeno inverso di quello finora riscontrato a Trieste.⁴²⁸ L'articolo recava il seguente titolo: *Le film cinematografiche a Vienna*. L'estensore riferiva quanto riportato sul giornale viennese «Die Zeit» (di orientamento cattolico) che aveva pubblicato un articolo contro i film italiani «che di quando in quando fanno una fuggevole apparizione nei cinematografi viennesi».⁴²⁹ È opportuno seguire la vicenda dalle stesse parole del cronista, che contengono molte e importanti informazioni sul funzionamento e sui reali scopi del mercato cinematografico tra Trieste e l'Austria:

L'anno scorso in alcuni di questi cinematografi si sono date delle rappresentazioni d'una film che riproduceva scene dell'antichità, imponentissime. La modesta industria cinematografica indigena oscurata da quel lusso di messa in scena che figurava nella grandiosa film italiana gridò allo scandalo e riuscì a metter in moto anche la polizia. Assodatosi che quella film era realmente di provenienza italiana se ne proibì la produzione. Da quell'epoca, dice la «Zeit», gli agenti che per mezzo della Svizzera ritiravano film dall'Italia, divennero più circospetti. Ma da qualche tempo hanno ripreso coraggio e mettono in commercio sotto marca falsificata altre film italiane, le quali dal pubblico sono manifestamente preferite.

Tale fonte, che getta luce su come avvenivano le importazioni clandestine dall'Italia in Austria, trova l'accreditamento storiografico nelle parole di Martinelli: «Pochi sanno che durante la guerra, in Svizzera, paese neutrale, venivano importati film italiani che, abilmente depurati da ogni riferimento al paese d'origine, venivano poi immessi sugli schermi dei paesi di lingua tedesca anonimamente».⁴³⁰ Il film *Heimat über alles* (caso da lui riportato) altro non era che il film *Patria mia!* della casa Etna di Catania, dove una rivolta siciliana del XVIII secolo contro l'occupazione francese diventava invece di ambientazione spagnola.⁴³¹

⁴²⁷ Ivi, pp. 48-49.

⁴²⁸ «Il Lavoratore», 24 agosto 1918. *Edizione serale*.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Vittorio Martinelli, *Lucy Doraine alla conquista dell'Italia. I film austriaci in Italia nel periodo del muto*, Associazione Italiana per le ricerche del storia del cinema, Roma 1998, p. 6.

⁴³¹ Ivi, pp. 6-7.

Dunque, nonostante il divieto di importazione di film ‘nemici’ vigente in Austria, i vincoli imposti dalla legislazione militare di guerra facevano a pugno con le preferenze del pubblico. Ma non era questo un ostacolo per gli impresari più scaltri, per gli agenti delle case di distribuzione o per altri ufficiosi operatori del settore che, pur di far affari, approfittavano della neutrale Svizzera, dove Zurigo era un crocevia distributivo di rilievo in campo cinematografico, idoneo a far transitare clandestinamente i film italiani nelle sale austriache sotto la copertura di marche falsificate.⁴³² Pratica, questa, diffusa anche per altri tipi di merci; altri fattori possono essere richiamati a tal proposito, come l’efficiente rete ferroviaria, grazie alla recente ferrovia Transalpina che, tramite le Caravanche e i Tauri, aveva accorciato molto le distanze tra Trieste e la Svizzera, come anche le cordiali relazioni tra la Confederazione e la Monarchia. Basti pensare al commercio clandestino dello zucchero, esemplificativo delle modalità in cui avvenivano tali traffici: lo testimoniano le rivelazioni di un impiegato delle ferrovie dello Stato, il quale fece pubblicare sul «Salzburger Volksblatt» alcune indiscrezioni sul transito sospetto di grossi quantitativi di merci esportate da e per l’Austria.⁴³³ Egli, infatti, denunciava che nella sola estate del 1916 dai quattro agli otto vagoni di zucchero erano stati esportati dall’Austria, con tanto di permessi di trasporto rilasciati dal Ministero, indirizzati al magazzino di Buchs, per la fabbrica svizzera di birra: essendo le cedole daziarie chiuse in buste speciali, che recavano la scritta «Il permesso di esportazione si trova a Buchs» le autorità e il personale delle ferrovie non intervenivano. Eppure era evidente, concludeva l’informatore, che il quantitativo di zucchero esportato non corrispondeva al reale quantitativo fissato dalle autorità, considerando oltretutto che la Svizzera commerciava liberamente la saccarina e non aveva certo bisogno di tali quantitativi. Si facevano arrivare dalla Svizzera i vagoni vuoti in Boemia, dove venivano caricati: «Sarebbe interessante avere una spiegazione in merito ai permessi di esportazione per tutte quelle altre merci che non passano in Svizzera soltanto a vagoni, ma addirittura a treni interi», ipotizzava concludendo.⁴³⁴ E, tra «quelle altre merci» possiamo, con buona ragione, includere anche i film.

Ritornando alla vicenda dei film italiani a Vienna, l’illegale importazione non provocava solo un danno economico al mercato cinematografico austriaco, ma anche uno «sdegno patriottico»; la cosa che appare stupefacente è l’impotenza delle autorità a far fronte a tale fenomeno ben organizzato, capace di eludere la censura: «Il guaio è che riesce difficile stabilire la provenienza

⁴³² La Svizzera rappresentava un contesto neutrale importante a cui guardavano i nazionalismi nel campo cinematografico, per quanto riguardava la distribuzione, lo sfruttamento e la ricezione del prodotto filmico; su tale aspetto e sulla vivacità cinematografica di Zurigo fino al 1914 e sul fenomeno divistico Asta Nielsen a livello locale si veda il recentissimo volume di Mattia Lento, *La scoperta dell’attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, ETS, Pisa 2017, pp. 84 sgg e pp. 109 sgg.

⁴³³ «Il Lavoratore» 25 febbraio 1917. *Come avviene l’esportazione clandestina di merci per la Svizzera*.

⁴³⁴ Ibid.

delle films, perché gli agenti hanno cura di eliminare tutti quei particolari che potrebbero rivelare la provenienza italiana». ⁴³⁵

Dopo questa doverosa premessa, è possibile introdurre il caso del film *Cabiria*, che fece tanto scalpore da rimbalzare su diversi giornali (austriaci e triestini) che parlarono di un vero «scandalo cinematografico, suscitato l'anno scorso a Vienna da “Cabiria” di Gabriele D'Annunzio; questo film fu rappresentato qui, sotto il titolo “La lotta per il dominio dell'universo”; e il colpevole fu... un socio della organizzazione dei fabbricanti di films». ⁴³⁶ Questo socio, di cui non si fornisce il nome, era riuscito a procurarsi un esemplare del film, pur sapendo, sostiene il giornalista, che «proveniva da un acerrimo nemico della nostra patria e tendeva a glorificare le cupidigia italiane sull'Adriatico, non si peritò di farla riprodurre e di metterla in commercio a prezzi favolosi»:

I proprietari dei cinematografi che ci tengono ad avere delle buone films che attirino l'interesse del pubblico, naturalmente sono contrari al monopolio dei produttori indigeni e dicono che è ridicolo che gli industriali abusino delle declamazioni patriottiche per mascherare le loro vere mire speculative ed il loro egoismo. Al principio della guerra gli ultra-patriotti vollero il boicottaggio di tutti i prodotti artistici esteri, col tempo però ha avuto il sopravvento il buon senso e come l'i.r. teatro lirico di Vienna ha ripreso la rappresentazione delle opere di Verdi, di Massenet, di Bizet, ecc. così nessun uomo di buon senso può trovar a ridire se si rappresentano in Austria delle films cinematografiche italiane, quando queste abbiano reale valore artistico.

Il succo è questo: i fabbricanti indigeni di films vorrebbero la privativa assoluta della produzione di films per i cinematografi dell'interno; invece i proprietari di cinematografi ci tengono ad avere anche films italiane, ma non a prezzi di strozzinaggio come quelli pretesi per “Cabiria”. ⁴³⁷

E che, viceversa, da Vienna arrivassero a Trieste i film italiani, con didascalie però tedesche, lo si è già argomentato nei capitoli precedenti; per renderli comprensibili a una popolazione, in maggioranza italiana, si fornivano i programmi di sala in italiano e si traducevano i sottotitoli, materiale che veniva offerto gratis alla cassa. ⁴³⁸

Il direttore del *Filmmuseum* di Vienna, Paolo Caneppele, scrive che tra il 1914 e il 1915 continuò l'esportazione di film italiani nella monarchia austro-ungarica grazie ad impresari austriaci che camuffavano pellicole italiane per prodotti nazionali o le proiettavano tacendo sulla loro provenienza. ⁴³⁹ Il film *Cabiria*, dunque, costituisce un esempio di questa spregiudicata politica commerciale, proiettato a Vienna il 4 novembre 1917, al *Zentralkino*, con il titolo *Ein Kampf um*

⁴³⁵ «Il Lavoratore», 24 agosto 1918. *Edizione serale* cit.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Così viene riportato sulla stampa in occasione della proiezione del film della serie Maria Carmi, *Bellezza maledetta*, che ebbe un grande successo al Fenice, poi al Buffalo Bill e all'Americano: «tanto la descrizione del dramma, come pure i sottotitoli tradotti, si prelevano gratis alla cassa»: «La Gazzetta di Trieste», 21 maggio 1916.

⁴³⁹ Lo studio di Paolo Caneppele ha ricostruito la vicenda di questa ‘falsa’ *Cabiria* in ambito austriaco, mentre la mia ricerca ha trovato le sue correlazioni in ambito locale e il percorso che la pellicola ha fatto prima di arrivare a Vienna: cfr. Paolo Caneppele, *Le proiezioni di Cabiria nell'Impero austro-ungarico nel 1917*, in «Archivio trentino di storia contemporanea», n.s., 2 (1995), pp. 77-91.

die Weltherrschaft (La lotta per il dominio dell'umanità) e accompagnato da una pomposa campagna pubblicitaria. Fu un quotidiano cattolico viennese (il «Reichspost») a smascherare la truffa creando un caso di antisemitismo e amor patrio. Il film venne presentato come una metafora inversa sul conflitto mondiale in corso: Roma vestiva i panni degli Imperi centrali e Cartagine era l'Inghilterra che aveva imposto il blocco navale. Il cronista del «Morgenblatt» affermava sarcasticamente che dove non riuscì l'irredentismo, riuscirono gli ebrei che portarono il film a Vienna: gli artefici di questo scandalo sembra fossero degli scaltri cineasti ebrei («*pfiffige Kinojuden*») che lo proiettarono al Zentralkino mescolandolo con il VII prestito di guerra.⁴⁴⁰ Dopo Vienna, il film venne proiettato a Pilsen (oggi Repubblica Ceca), dal locale circolo socialdemocratico, e poi a Sarajevo, dove venne subito sospeso.⁴⁴¹

Le ricerche condotte permettono di ripercorrere la geografia degli spostamenti di questa pellicola, da Trieste a Vienna, che possono essere considerati paradigmatici di altre simili traiettorie di film italiani rappresentati in Austria durante la guerra. La pellicola venne distribuita dalla casa Projektograph di Budapest, che al teatro-cinema Fenice, come abbiamo visto, aveva fornito nel 1917-18 una colossale serie di film.⁴⁴² Il suo rappresentante, Nikolas Deutsch, aveva acquistato i diritti di *Cabiria* per 100.000 corone dalla torinese Itala Film e, con l'intermediazione di una ditta svizzera (ma non si sa quale), aveva presentato il film all'ufficio di censura di Vienna che concesse (e vedremo in seguito il plausibile motivo) il permesso di proiezione. A Trieste, come evidenzia anche Paolo Caneppele, il film era stato proiettato al Fenice nel 1914 da circoli irredentisti, dove operavano, in base alla mia ricerca, gli impresari Rebez, Caris e Depaul, tutt'altro che estranei alle istanze irredentiste.⁴⁴³ Caneppele riporta le parole del «Morgenblatt» secondo cui, per il suo contenuto, il film era stato proibito prima della guerra;⁴⁴⁴ in realtà, il divieto triestino aveva coinciso con il lutto per l'attentato a Sarajevo. Nella sua rassegna stampa sulla vicenda, Caneppele riporta, inoltre, la notizia che il «sindaco irredentista di Fiume», plausibilmente riferibile alla figura di Riccardo Zanella, esponente dell'autonomismo fiumano (anche se la ratifica della dell'elezione aveva solo 8 giorni di tempo per ottenere la conferma reale) era proprietario dei diritti di esportazione del film in Ungheria.⁴⁴⁵ Tale dichiarazione viene confermata da un documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Fiume, datato 26 agosto 1915 e indirizzato al governatore

⁴⁴⁰ Paolo Caneppele, *Le proiezioni di Cabiria* cit., p. 88.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Si veda par. 5.1.

⁴⁴³ Rinvio a tal proposito al cap. II, par. 3.

⁴⁴⁴ Paolo Caneppele, *Le proiezioni di Cabiria* cit., pp. 81 e 87.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 87. Eletto podestà nel 1914 Riccardo Zanella (deputato parlamentare), il re si rifiutò di confermare la sua nomina e la sua carica fu assunta dal vice-podestà Gilberto Corossacz. Nel 1913 anche Fiume, come Trieste, venne colpita dalla legge sugli sranieri, secondo cui era bandito chi non avesse la 'pertinenza' fiumana, anche se nato a Fiume: Ilona Fried, *Fiume città della memoria 1868-1945*, Udine, Del Bianco, p. 21 e 125.

di Fiume István gróf Wickenburg de Capelló,⁴⁴⁶ facente funzioni di podestà, riguardante la costituzione della compagnia del Teatro Minimo (partita proprio dal teatro Minimo triestino diretto da Angelo Curiel alla fine del 1914).⁴⁴⁷ La versione di *Cabiria* in questione era, dunque, con tutta probabilità, quella triestina, dato che il film era stato acquistato e importato a Vienna proprio nel maggio-giugno del 1914 dalla ditta austriaca Ortony, che poi vendette la pellicola nel maggio 1915 alla Projectograph di Budapest, quando ancora non era scoppiato il conflitto con l'Italia; e la Projektograph ne eliminò le didascalie.⁴⁴⁸

Che ci fossero traffici clandestini di film tra Fiume e Trieste lo denunciava un indubitabile articolo apparso sulla stampa, da cui trapelavano «misteriosi viaggi di cinematografisti tra Fiume e Trieste»:

Abbiamo da Vienna in data 21 corr: La “Wiener Allgemeine Zeitung” ha da Budapest, che la Polizia ha arrestato a Fiume cinque addetti a un cinematografo che con dei documenti militari falsificati intraprendevano frequenti viaggi a Trieste. Il risultato delle indagini della Polizia è mantenuto finora segreto.⁴⁴⁹

E la censura? L'enorme mole di lavoro dell'ufficio di censura di Vienna, come riporta anche Caneppele, comportava probabilmente anche presumibili disattenzioni nella disamina delle pellicole, se consideriamo che, in base a una statistica dei film esaminati nella prima metà del 1914, vennero censurati 1.314.176 metri di pellicola, pari a circa 7.300 metri al giorno.⁴⁵⁰ Ma, nel caso di *Cabiria*, la contraffazione dolosa venne condotta con perizia, giocando sul fatto che il film era stato vistato favorevolmente dalla censura prima del conflitto con l'Italia. E proprio contro l'eccessiva indulgenza austriaca puntava il dito il periodico cinematografico «Der Kinobesitzer»:

Nella nostra accogliente Casa Austriaca tutto è possibile. Prima della dichiarazione di guerra dell'Italia alla nostra monarchia, uscì un “Sensationsfilm” film di D'Annunzio, interventista, intitolato “Cabiria”. La prima venne data a Milano per poi prendere la via verso gli altri Kinotheater. Ma a una “testa grattugiata” venne in mente di riprendere quella copia e di copiare il positivo del film e da questo di ricavare il negativo del film per produrre una certa quantità di esemplari, con il titolo *Der Kampf um die Wltherrschaft*, mostrando in realtà gli austriaci come epigoni dei Romani. Prima che uscisse da noi, il film aveva ottenuto il permesso e da circa 2 mesi usciva sui fogli tedeschi una lusinghiera critica

⁴⁴⁶ Il governatore di Fiume (*Corpus separatum* della corona d'Ungheria), dal 1913 anche Commissario reale, era il conte István Wickemburg; Ilona Fried, *Fiume città della memoria* cit., p. 21 e 106.

⁴⁴⁷ In tale nota il governatore non trovava motivo di opporsi al permesso «che il dirigente del Magistrato Civico in qualità di facente funzioni del podestà, di accordare a Germano Furlani di poter dare una serie di rappresentazioni drammatiche sotto la denominazione “Teatro Minimo” con la sua neocostituita “Città di Fiume”, nei locali dell'ex cinematografo Argentina, adibito già nel passato inverno al medesimo scopo»: per il già citato documento si veda cap. II, par. 4.

⁴⁴⁷ Paolo Caneppele, *Le proiezioni di Cabiria* cit., p. 81

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ «Il Lavoratore», 22 agosto 1918.

⁴⁵⁰ «Kinematographische Rundschau», 26 giugno 1914, n. 338, in Paolo Caneppele, *Il censore ambiguo. Legislazione e prassi della censura nell'Impero austro-ungarico*, in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi, *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Forum, Udine 2000, pp. 309-323: 312.

sulla più che favorevole riuscita in Austria. Per un simile tentativo di proiezione in Germania venne prontamente respinto, sebbene l'Italia non si presentasse allora come nemica. (TdA)⁴⁵¹

Una 'Cabiria', dunque, al contrario, in cui i cartaginesi erano presentati come gli spietati inglesi che avevano imposto il blocco commerciale ai romani/austriaci:⁴⁵² del medesimo tenore era l'accusa riportata dal viennese «Reichspost», secondo cui *Cabiria* era stata rinominata *Der Kampf um die Weltherrschaft* da «skrupellosen Kinojuden unbenannten», mentre l'Ungheria, invece, «non si fa schernire: a Budapest è stato fatto un processo e il lavoro è stato proibito in tutti i territori del Regno».⁴⁵³ Nelle motivazioni si riporta che, poiché stava scorrendo sui campi di battaglia sangue ungherese, non era certo da rappresentare un lavoro in cui si ironizzava sul proprio paese.

Budapest era diventato un crocevia, dunque, legale o meno, di lavori italiani, e non solo cinematografici. A questa città Trieste aveva legato i propri talenti artistici la soprano triestina Toinon Enenkel vi aveva fatto udire la sua voce e la sua interpretazione, quando l'impresario Quaranta organizzò, il 22 maggio 1914, una stagione d'opera al Nepopera (teatro popolare), in cui *Traviata* e *Carmen* ottennero un enorme successo di critica e di pubblico.⁴⁵⁴ A questa città aveva fatto ricorso Giacomo Puccini nel 1917, per farvi rappresentare la sua nuova «operetta» (l'unica, se si eccettuano i tre celebri atti unici del *Trittico* del 1918) intitolata *L'allodola*, simbolicamente assunta a «quasi una promessa di pace, in campo nemico», musicata dal maestro su un libretto di due viennesi, Heinz Reichert ed Alfred Willner.⁴⁵⁵ Per avere lo spartito, spiegava «Il Lavoratore», la direzione del teatro Comunale di Budapest aveva dovuto ricorrere ad uno stratagemma: farlo giungere di contrabbando in Svizzera, e poi nuovamente di contrabbando in Austria, e quindi in Ungheria: dunque, anche un caso di eccezionale richiamo, come questo, aveva trovato una via alternativa a Vienna, dato che le opere di Puccini erano bandite dai teatri tedeschi, in seguito ad una ingiustificata accusa rivolta al compositore di aver sottoscritto un manifesto contro il bombardamento di Reims.⁴⁵⁶ *L'allodola* fu il fiore all'occhiello della stagione d'autunno del

⁴⁵¹ «Der Kinobesitzer», 17 nov 1917, n. 12, pp. 6-7. *Der Kampf um die Weltherrschaft. Ein Werk D'Annunzios*.

⁴⁵² Paolo Caneppele, *Le proiezioni di Cabiria* cit., p. 79.

⁴⁵³ «Reichspost», 30 dicembre 1917, p. 6.

⁴⁵⁴ Annalisa Sandri, *Toinon Enenkel, Gli aurei tesori di una voce*, Trieste, Lint 2009, cit., pp. 91-97.

⁴⁵⁵ «Il Lavoratore», 15 settembre 1917. *L'allodola opera nuova di Puccini a Budapest*. Originariamente concepita come operetta, in forza di un contratto con gli impresari del Carltheater di Vienna, poi sciolto il per volontà del compositore, il lavoro fu rappresentato con il titolo *La Rondine* al Grand Théâtre de Monte Carlo il 27 marzo 1917, diretta da Gino Marinuzzi, direttore d'orchestra anche al teatro comunale G. Verdi di Trieste fino al 1914. Solo un mese debuttava l'operetta *Lodoletta* di Pietro Mascagni, genere musicale da cui Puccini aveva sempre preso le distanze: Michele Girardi, *Giacomo Puccini* cit., pp. 327-329 e 334-338. Di Marinuzzi esiste una *Impressione sinfonica per grande orchestra* significativamente intitolata *Dopo la vittoria* BNCF, Sez. Musica, partitura s.d.

⁴⁵⁶ Puccini, invece, che non era un patriota, non era nemmeno a conoscenza di questo appello, ma si diffuse ugualmente la notizia che il suo nome figurava nella lista; Puccini si affrettò a pubblicare una smentita, suscitando le reazioni della destra nazionalista francese che, a sua volta, bandì le sue opere dai propri teatri: Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, pp. 335-336.

Comunale di Budapest e «gli ungheresi la considerano di buon augurio per il ritorno della pace».⁴⁵⁷ *La rondine* inaugurava il periodo artistico del maestro lucchese in cui il suo consulente artistico, Sybil Seligman, dopo la guerra, curerà la diffusione delle sue opere in territorio tedesco (la prima viennese del *Trittico* risale al 1920).⁴⁵⁸

6. Una eccezionale stagione d'opera tedesca al Teatro Comunale, adibito ad Esposizione di guerra...

Nel 1916-1917 al Prater di Vienna, su un'area di 50.000 m², venne allestita un'Esposizione di Guerra di cui quella triestina, aperta nel 1917 al teatro Verdi di Trieste (luogo che rivestiva una *location* simbolica data la sua funzione di teatro comunale e simbolo di italianità fino al 1914), era una diretta appendice. L'avvenimento, in entrambi i casi, era una grande vetrina propagandistica disposta dallo Stato attraverso il *medium* dell'intrattenimento popolare, che rivela lo stretto legame tra propaganda e industria del divertimento pubblico a cui la monarchia austro-ungarica in guerra riservò particolari attenzioni (e risorse finanziarie), nel più ampio contesto della «psychological warfare» alla quale la storiografia ha già contribuito.⁴⁵⁹ Attraverso le occasioni di intrattenimento le autorità tentavano, inoltre, di distrarre l'attenzione di una popolazione sempre più affamata.

E quando parliamo di intrattenimento, dobbiamo contestualizzarlo a quello che Healy definisce «serious mood» che regnava nei primi due anni delle città sotto assedio: teatri, cinema, caffè, varietà, cabaret, bar, ristoranti, quando non furono chiusi o penalizzati nella loro attività, dovevano adattare la loro offerta all'austerità dei tempi di guerra e alla retorica del sacrificio, che i soldati stavano pagando in prima linea: le serate di beneficenza erano, ad esempio, una delle risposte messe in atto da proprietari e gestori dei locali mentre le Esposizioni di guerra costituivano una delle risposte «ufficiali» dello Stato, che stabiliva quello che la popolazione doveva (o non doveva) vedere della guerra in corso, in modo «divertente».⁴⁶⁰ Le Esposizioni erano un ponte tra il fronte militare e il fronte civile, come due facce di una stessa medaglia, ovvero di una guerra totale, un modo per mobilitare la popolazione civile, facendo leva sulle sue emozioni verso un comune obiettivo.

⁴⁵⁷ «Il Lavoratore», 15 settembre 1917. *L'allodola cit.*

⁴⁵⁸ Michele Girardi, *Giacomo Puccini cit.*, p. 337.

⁴⁵⁹ Si veda in proposito Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire cit.*, pp. 87 sgg. Alla vigilia della Grande guerra, ad esempio, i paesi di lingua tedesca sostenevano circa 600 teatri, pubblici o privati, e il Reich circa 2000 quotidiani e 2400 cinema; la sola Berlino supportava 40 teatri pubblici e lirici, 200-350 cinema, 6 circhi, 150 cabaret, music hall, varietà e vaudeville: inoltre Gary F. Stark, *All Quiet on the Home Front: Popular Entertainment, Censorship and Civilian Morale in Germany, 1914-1918*, in Frans Coetzee e Marilyn Shevin-Coezée (a cura di), *Authority, Identity and the Social History of the Great War*, Providence, Berghahn 1995, pp. 58-62.

⁴⁶⁰ Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire cit.*, p. 90.

Fu questo il vero grande evento civile della Grande guerra nel 1916-1917, che può essere interpretato come la *liaison* di un'unica imponente cultura militarizzata, di cui Trieste e Vienna erano le due più importanti città rappresentative della Cisleitania monarchica. Il progetto della *Kriegsausstellung im Wiener Prater*, aperta il 1 luglio 1916, fu sponsorizzato dall'amministrazione militare, ed era un atto di propaganda mirato a influenzare l'opinione pubblica. Il presidente del Comitato organizzativo, Anton Ritter von Vukovic, definì la *mission* della mostra, cioè la collaborazione tra esercito e popolazione, l'interrelazione tra il fronte e l' *hinterland*. All'esposizione c'era pure il cinema.⁴⁶¹

Lo stesso scopo presiedeva l'apertura dell'Esposizione di guerra triestina nel 1917, che si protrasse nel 1918. Durante l'inaugurazione della mostra il Luogotenente Fries-Skene dichiarò, infatti, che lo scopo era quello di mostrare «quali siano al nostro fronte le prestazioni dell'esercito e della popolazione civile che vi collabora», con un pensiero speciale rivolto all'esercito sul fronte dell'Isonzo. Scopo, dunque, che avrebbe dovuto accomunare (sinonimo di militarizzare) ogni tensione etnico-identitaria, civile ma anche in un'esercito composto di nazionalità diverse: il discorso, infatti, fu iniziato in tedesco, continuato in italiano, sloveno e nuovamente ripreso in tedesco, per esser chiuso in italiano.⁴⁶² Alla mostra triestina affuirono giornalmente oggetti da parte della cittadinanza «in ricordo di questa epoca memorabile. Armi, munizioni, oggetti militari, illustrazioni, distintivi, pubblicazioni, statistiche, stampati di guerra, ecc. Molto interesse desta la raccolta di nomi triestini caduti sul campo, su invito dell'ufficio anagrafico comunale».⁴⁶³ Tra gli altri, vi era anche un reparto di Wagna e una collezione di fotografie degli eroi caduti allestita in una speciale sala, evocativamente intitolata «L'altare della patria», in cui confluirono gli oggetti militari donati dal comandante dell'Armata sull'Isonzo, Svetozar Borojević von Bojna. Vi trovavano posto reperti dei bottini di guerra come «taglia reticolati di marca inglesi, sistema adoperato esclusivamente per il fronte carsico, mitragliatrici francesi, belga, ecc. Una bandiera tricolore di seta greve, dono del re d'Italia, con una lancia d'oro massiccio, cesellata, che al momento dell'entrata delle nostre truppe a Gorizia sventolava sul castello di detta città. Quadri del tutto nuovi di artisti concittadini, L'esposizione è aperta giornalmente dalle 9 ant. alle 6 pom. in via del Teatro 1».⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Maureen Healy, pp. 107-108. Nello specifico, si veda: Monika Sommer, *Zur Kriegsausstellung 1916 im Wiener Prater. Als Mächtige Antwort der Monarchie an das feindliche Ausland*. In: Alfred Pfoser, Andreas Weigl (Hrsg.), *Im Epizentrum des Zusammenbruchs, Wien im Ersten Weltkrieg*. Metroverlag, Wien 2013

⁴⁶² «Il Lavoratore», 26 luglio 1917.

⁴⁶³ «La Gazzetta di Trieste», 5 aprile 1917

⁴⁶⁴ «Il Lavoratore», 12 marzo 1918. *Comitato generale dell'Esposizione di guerra*. Si veda anche la *Guida generale dell'Esposizione di guerra, Trieste*, Unione E. Meneghelli, Trieste 1917: la *Guida* riporta gli oggetti esposti nelle varie

I comunicati che apparvero sulla stampa, fonti privilegiate in questo ambito della mia ricerca, ci permettono di focalizzare la struttura di questa campagna di propaganda bellica, fortemente sistemica e integrata, anche fisicamente, nel tessuto musicale, teatrale e spettacolare urbano. Fu il neocostituito «Comitato triestino di festeggiamenti pro beneficenza», nel 1917, ad annunciare tramite la stampa che il 23 maggio che sarebbero iniziati gli spettacoli al teatro comunale, appositamente riaperto dopo tre anni, grazie alla presenza dagli artisti del Teatro dell'Opera di Corte di Vienna (tra i quali vengono citati Lotte Lehmann, Giorgio Malki, Hans Duban, Oscar Dachs) e che le prenotazioni andavano effettuate direttamente per il tramite del Comitato dell'Esposizione di guerra, che aveva stabilito la sua sede nel teatro stesso.⁴⁶⁵ La filogovernativa «Gazzetta di Trieste», come era prevedibile, diede a questo evento molta risonanza, pubblicando l'intervista al presidente del Comitato dell'Esposizione di guerra, il principe Sasha di Thurn e Taxis (italianizzato nel 1923 in Alessandro Della Torre e Tasso), alla quale venne annessa una pomposa stagione d'opera lirica, ovviamente in lingua tedesca.⁴⁶⁶ Dopo che erano stati «dispersi», secondo il termine da lui usato, i professori d'orchestra, le maestranze, gli artisti e le ballerine dell'ex teatro comunale Verdi (da notare che non viene più usato questo nome per designare il teatro, ridenominato invece «Massimo»),⁴⁶⁷ la stagione lirica, inaugurata con la *Walchiria* di Wagner,⁴⁶⁸ durò dal 23 giugno al 18 luglio e incluse *Terrabassa* di Eugenio d'Albert («nuovo per Trieste, dramma musicale in un Prologo e due atti»),⁴⁶⁹ *Lohengrin*, *Traviata* e *Tristano e Isotta*. Per riempire quattro giorni alla settimana con la lirica e uno con i concerti sinfonici «si è ricorso per le parti principali e comprimarie ai teatri tedeschi della Monarchia e della Germania: al Teatro di Corte e dell'Opera di Vienna, al Teatro Reale di Monaco, al Teatro Comunale di Norimberga, al Teatro dell'Opera di Corte di Copenaghen e al Teatro dell'Opera di

sale e riproduce una pianta di situazione della Sede centrale dell'evento, presso il teatro Verdi, tra via San Carlo e piazza del Teatro.

⁴⁶⁵ «Il Lavoratore», 13 maggio 1917.

⁴⁶⁶ «La Gazzetta di Trieste», 12 giugno 1917.

⁴⁶⁷ «La Gazzetta di Trieste», 24 giugno 1917.

⁴⁶⁸ *Walkiria* fu messa in scena dal direttore Teodoro Dörich-Steiner. Interpreti: Sigmondo il sig Adolfo Dimano del Teatro di Corte di Budapest, Kunding il sig. T Dörich-Steiner, Wotan il sig Arturo Fleischer dell'Opera di Vienna, Siglinde la sig.na Fine Reich del Comunale di Norimberga, Brunilde la sig.a Elsa Bland del Teatro di Corte di Vienna, Fricka la sig.a Emma Trenk del Comunale di Bruna. Direttore di scena il sig. Roberto Beck: «Il Lavoratore», 24 giugno 1917. La critica rimarca lo sfarzo e gli effetti di luce: «La Gazzetta di Trieste», 27 giugno 1917.

⁴⁶⁹ Azione sui Pirenei e parte in *Terrabassa* di Catalogna, epoca feudale, riduzione di Grasso. Sebastiano, ricco possidente, ha preso in casa Marta, figlia di un vagabondo. Cresciuta, ne fece la sua amante. Spinto dai debiti, Sebastiano si sposa ma tiene Marta come amante, per poi darla in sposa a Pedro, un pastore che nulla sospetta. Alla fine i due si vendicano: «Il Lavoratore», 30 giugno e 1 luglio 1917. L'autore nato a Glasgow nel 1864, da madre tedesca e padre francese, studiò con Hans Richter, il celebre maestro concertatore delle opere di Wagner, e con Liszt. *Terrabassa* fu eseguita per la prima volta a Dresda nel 1900 con tiepido successo. Rimaneggiata radicalmente fu rappresentata nel 1907 all'Opera Comica di Berlino, con entusiastico successo. Da allora ha percorso trionfalmente i principali teatri d'Europa, Libretto di Rodolfo Lothar. Interpreti: Elsa Blanda (Marta), Adolfo Dimano (Pedro), Arturo Fleischer (Sebastiano): ivi, 3 luglio 1917.

Budapest».⁴⁷⁰ Si trattava, dunque, di una vera ‘imperial-regia’ mobilitazione teatrale che, però, dovette fare i conti con l’italianità della città: gli artisti, perciò, cantarono sia in tedesco che in italiano (e possiamo immaginare con quale esito). Spiegava l’intervistato che «i cori sono forniti dalla città, perciò cantano in italiano». L’orchestra, composta da 70 elementi, aveva reclutato molti componenti dell’orchestra militare del 27° reggimento, rafforzata dai professori del Teatro Comunale disponibili sulla piazza.⁴⁷¹ Il balletto moderno era eseguito da una parte del Corpo di ballo dell’Opera di Corte (con la Cerri prima ballerina e Godlewski primo ballerino), di cui facevano parte anche il direttore di scena Dörsich-Steiner, gli scenografi⁴⁷² e i macchinisti, a cui si erano aggiunti tutti gli artisti disponibili sulla piazza. Per permettere a tutti di intervenire, si propose di aprire le rappresentazioni (eccetto le prime) anche a «prezzi popolari».⁴⁷³ Il Comitato per i festeggiamenti (o dell’Esposizione di guerra) provvedeva, inoltre, a tutti i servizi collegati agli spettacoli.⁴⁷⁴

Fu nell’opera italiana, *Tosca*, che emerse l’esito, forse a dir poco goffo, di far cantare in italiano una diva tedesca, anche se attiva in Italia, come Elsa Bland.⁴⁷⁵ Il *pastiche* linguistico, misto anche di versi recitati e tradotti, fu un tentativo di compromesso, tra le autorità militari e il pubblico pagante. Oltre all’aria del suicidio dell’opera *Gioconda* (Ponchielli), Elsa Bland, «soprano drammatico dotata di potenti mezzi vocali e di grande talento interpretativo», cantò in italiano come Tosca e Charlotte (dell’opera *Werther*), però:

[...] il sagrestano monologò in tedesco e dialogò in italiano e Cavaradossi sospirò la Romanza alle stelle in italiano. Il pubblico accolse con simpatia. [...] Il popolare dramma di Sardou, musicato dal maestro Puccini, ricomparve in veste italiana con qualche lieve...variante. Tosca, Scarpia e i personaggi minori cantarono in italiano, Cavaradossi, il Sagrestano e Angelotti dissero la traduzione tedesca [...]. L’intreccio linguistico non indispose il pubblico. Elsa Bland incarnò Tosca in vari teatri tedeschi e italiani; degno compagno fu il baritono Fleischer (Scarpia) che cantò in italiano [...]. Buone

⁴⁷⁰ «La Gazzetta di Trieste», 12 giugno 1917

⁴⁷¹ Era diretta da Karl Auerieth, del Volksoper di Vienna. Per i concerti sinfonici era direttore il cav. Zanetti: ibid.

⁴⁷² Scene appositamente dipinte Hautkyé-Rottonara (Vienna e Berlino). I costumi e le attrezzature provenivano dall’i.r. Teatro di Corte di Vienna: «Il Lavoratore», 22 giugno 1917.

⁴⁷³ I prezzi erano infatti molto sostenuti: ingresso platea e palchi: 4 corone; gallerie 2 corone; loggione 1. Poltroncine in platea: 6 corone, gallerie 2, 1 e 1,60. Scanni in loggione: 1 corona. Palchi piepiano: I ordine 40 corone, II ordine 25 corone: ibid.

⁴⁷⁴ Inizio dei concerti sinfonici, ordinati dal Comitato dell’Esposizione di guerra. Un giovane maestro di cappella Antonio De Zanetti, con una giovane orchestra, eseguirà la *Settima Sinfonia* di Beethoven, il *Lamento e trionfo del Tasso* di Liszt, l’originale leggenda nordica *Zorahagda* dello Svendsen e il Preludio dell’ormai popolare *Maestri cantori*: «Il Lavoratore», 21 giugno 1917.

⁴⁷⁵ Elsa Bland «parla benissimo l’italiano, ha cantato in italiano per la prima volta in *Aida* all’Opera di Vienna nel 1910 con Caruso, poi scritturata alla Scala di Milano, nel 1911 lascia Vienna e in tre anni gira in Francia e in Italia: Verona, Livorno, Roma, Napoli, Palermo, interpretando *Walkiria*, *Lohengrin*, *Aida*, *Vesale*, *La fanciulla del West*, *la Loreley* [...] Predilige i capolavori wagneriani, ma non disdegna Catalani, *la Wally*, *la Loreley*, e Puccini. Degli operisti moderni contemporanei più interessante è Respighi, uno “Strauss meridionale”[...]. Non ha avuto la fortuna di cantare sotto la bacchetta di Toscanini [...]. A Trieste si è portata il suo pianista Decsey, e non può cantare opere wagneriane perché manca la grande orchestra, però ha sentito della bravura di Curellich. Peccato, sarà per un’altra volta»: «Il Lavoratore», 9 maggio 1918. *Parlando con Elsa Bland*.

le parti secondarie: il Kren, la Trenk, il Reichwald, il Botteghelli e l'Ortalj. Intonati i cori e decorosa la messa in scena.⁴⁷⁶

Alla serata di gala per l'apertura dell'Esposizione di guerra (25 luglio) fu replicato il dramma wagneriano *Tristano e Isotta*, concezione schopenaueriana dell'«amore che reca in sé il germe della Morte, come realizzazione dell'estrema gioia dell'Amore»⁴⁷⁷ per lasciare il posto al romanticismo di *Lohengrin*.⁴⁷⁸ Certamente l'integrità artistica era stata sacrificata alla parata dimostrativa rappresentata da questa stagione lirica tedesca durante l'Esposizione: imponente fu anche il *cast*, annunciato dalle vistose réclame sul «Lavoratore», del successivo spettacolo di danza del corpo di ballo diretto da Carlo Godlewski, «ordinato dal quartiere di guerra della stampa» e intitolato *Teatro del fronte*.⁴⁷⁹

L'imponente azione di propaganda coinvolse, dopo la lirica, anche la musica strumentale: in agosto il Comitato comunicò che, per rendere più gradita al pubblico la visita all'Esposizione di guerra, si sarebbero tenuti concerti musicali per quattro giorni alla settimana (dalle 5 alle 8 pomeridiane): «precisamente alla domenica e al mercoledì concerterà il corpo bandistico del riformatorio e al martedì e al sabato l'orchestra dei giovani tiratori»: l'auspicata integrazione tra fronte interno e fronte esterno si materializzava, dunque, anche attraverso i giovani musicisti, in una 'war education' che aveva mobilitato tutte le scuole, come d'altronde era stato fatto a Vienna e dove le scuole triestine di lingua tedesca avevano inviato propri cimeli e contributi.⁴⁸⁰

6.1.....versus una stagione d'opera italiana d'eccezione al Teatro Fenice.

Precedentemente ci si è soffermati sulla grande stagione cinematografica al teatro-cinema Fenice della casa ungherese Projektograph, teatro che fu protagonista, nella seconda metà del 1917, di un'altra imponente stagione, quella operistica. Tale cartellone fu un vero evento poiché, a differenza di altri allestimenti che avevano messo in scena opere liriche ma solo in riduzione o in singoli atti, in questo caso venivano non solo rappresentate intere, ma anche replicate in quattro-cinque turni/serate di abbonamenti. Protagonista di tale impresa artistica d'eccezione, considerati i tempi, fu l'agente teatrale (già tante volte citato) Angelo Curiel, impresario che nel 1916 assunse,

⁴⁷⁶ «Il Lavoratore», 1-7 luglio 1917. «Elsa Bland ha cantato Tosca in vari teatri italiani a fianco del celebre Giraldoni e fu altamente lodata da Puccini». Altri interpreti: sig.ri Dimano, Fleischer, Krenn, Botteghelli e Reichwald»: «Il Lavoratore», 10 e 15 luglio 1917.

⁴⁷⁷ «Il Lavoratore», 19 e 25 luglio 1917.

⁴⁷⁸ *Lohengrin*, opera romantica in 3 atti. Reich e Kalter (Siglinda e Ortruda), Dimano e Vuskovic (baritono del Deutsches Volkstheater), Reichwald, Krenn, il tenore Nachod del Teatro tedesco di Praga e la Trenk (Ortruda): «Il Lavoratore», 28 luglio 1917.

⁴⁷⁹ Carlo Godlewski era primo mimo dell' i.r. Teatro dell'Opera di Corte di Vienna: «Il Lavoratore», 29 luglio 1917.

⁴⁸⁰ Erano i giovani del k.k. *Freiwilligws Jungschiützenkorps Triest del K.u.k Seebataillon an der Isonzofront*: «Il Lavoratore», 14 agosto 1917.

come abbiamo visto, non solo la direzione artistica del *Theater-Kino-Variété* Armonia in Barriera, ma anche del teatro Fenice, coadiuvando gli impresari Lovrich e Strehler (con la ragione sociale di Lovrich & Co.)

Mentre i pomeriggi erano occupati dalle proiezioni cinematografiche (ai giorni festivi venivano riservati quello di «primissimo ordine») e dal varietà, le opere liriche furono collocate negli spazi serali. Prima donna assoluta dell'intera stagione fu la triestina Maria Polla,⁴⁸¹ che aveva debuttato proprio in questi anni. Gli altri artisti della sezione di canto erano Verdani, Savelli, Sereni, Werner, Pozzetto, Denives, Lambertini, Bearzi, Bellini e Anselmi, fra i quali alcuni, nei primi mesi dell'anno, avevano sostenuto la stagione di operette, anche al *Theater-Kino-Variété* Eden. Tra questi la critica presentava uno dei fiori all'occhiello del mondo teatrale triestino della prosa, ascesa professionalmente negli anni di guerra, cioè Lydia Savelli. Per lei, come per molti suoi colleghi esordienti, il teatro Fenice rappresentò un punto d'arrivo:

Triestina purosangue, ha saputo imporsi in questi tre anni sui teatri triestini, recitando e cantando. Debuttò nel 1914 all'Eden, scrittura dalla compagnia di operette Andrei, Passò al Minimo, si fece applaudire al Politeama, Ora si è insediata con tutti gli onori al Fenice. Ha cominciato quale soubrette canora e anche ora esegue spesso in compagnia di Verdani, briosi duetti operettistici, sostiene nelle commedie e nelle farse la parte della servetta dalla lingua schietta con naturalezza e vivacità. Veste con garbo e finea le vesti della signora di società e sa infilare i calzon, come nella parte di Giuseppe il birichino.⁴⁸²

Da ottobre la macchina del teatro-cinema-varietà al Fenice era in piena attività. Una parallela lettura dei programmi degli spettacoli allestiti al teatro-cinema Armonia, pubblicizzati dai tamburini, conferma che dietro la programmazione del teatro Fenice c'era l'*expertise* di Angelo Curiel che, a giudicare dai compositori presentati, solo italiani e francesi, lascia trapelare l'intenzione (o forse la provocazione) di porsi come antagonista della appena conclusa stagione d'opera tedesca sopra descritta, promossa dal Commissario Imperiale Krekich-Strassoldo al teatro Comunale Verdi (secondo esperimento, questo, di germanizzazione culturale, dopo quello del 1916 al Teatro Rossetti, affidato ad Olimpio Lovrich).

Lo aveva capito anche la stampa, che, dopo la prima di *Traviata*, pubblicava una critica sul quotidiano «Il Lavoratore», che il 9 ottobre elogiava la sorprendente qualità degli allestimenti di *Traviata*, interamente allestita solo pochi giorni prima anche all'Armonia-ex Teatro Popolare:

Armonia. Quello che non fu tentato nell'epoca della guerra dai teatri maggiori, cioè inscenare un'opera intera, riuscì iersera al teatro popolare. *La Traviata*, data integralmente, ebbe un esito felice. Esecuzione più che discreta, date le condizioni attuali: Alfredo: il tenore Gittoni, La Grisovelli:

⁴⁸¹ Per la quale rinvio al cap. V, par. 5.1.

⁴⁸² «Il Lavoratore», 19 maggio 1917. *Critica della serata d'onore per Lydia Savelli.*

Violetta, Cetti-Lippi in Germont. Piacquero anche il coro del Teatro Comunale e la grande orchestra.⁴⁸³

Fenice. Dallo spettacolo di cine varietà alla stagione di prosa, ora un'opera intera: non c'è che dire, si nota un progresso evidente nei nostri teatri di guerra. Iersera abbiamo avuto la prima della *Traviata*, un'edizione corretta e lodevolissima. La sala affollata fino all'ultimo cantuccio, l'aspettativa grandissima. E l'esito superò le più mere previsioni, applausi frenetici ed unanime soddisfazione. Maria Polla nella parte di Violetta, commovente e convincente, voce fresca, intonata e pieghevole. Il sesso... debole, del resto in schiacciante maggioranza, ammirò le sue magnifiche toilettes, men«tre il sesso... forte inviò gran mazzi di fiori alla acclamata Violetta. Applaudito anche il Lambertini nella parte di Alfredo, il baritono Arco, vecchia conoscenza delle scene liriche, fu Germont. Anche Anselmi, Alberti, Giaroldi, il Maggini e le sig.re Marchesini e Rubini, Coro intonato e disciplinato. Orchestra venne rinforzata; alla mancanza di certi strumenti supplì il pianoforte, suonato dal maestro Curiel [Emilio] al quale spetta ogni lode per aver guidato a buon porto l'esigua falange orchestrale. Decorosa fu la messa in scena.⁴⁸⁴

Una breve digressione: anche per quanto riguarda la prosa, che si alternava alla lirica e al varietà, i due teatri potevano vantare le migliori compagnie cittadine: al Fenice agiva la «prima compagnia cittadina di prosa diretta da Carmelo Dangeli [sic]»,⁴⁸⁵ che inaugurava la stagione estiva di prosa con il dramma *Odette* di Sardou, immediatamente seguito dalla versione cinematografica della Bertini: ennesimo esempio, questo, di un'efficace intermedialità pubblicitaria che, proprio in virtù della presenza di palcoscenico e proiettore nello stesso edificio (i Theater-Kino-Variété, appunto) potevano organizzare tali abbinamenti.⁴⁸⁶ Contemporaneamente anche il teatro Armonia di Curiel (il teatro 'al femminile' della città, come già visto nel 1916) un ricco programma di canto e prosa veniva organizzato da Carlo Fiorello, «il beniamino del pubblico», che dirigeva una propria compagnia di prosa e di operette, esibendosi anche come cantante, musicista, dicitore, macchietista e drammaturgo, insieme ad altri attori «simpaticamente noti».⁴⁸⁷ L'orchestra era diretta da una donna, la maestra Rismondo, mentre al Fenice dirigeva Emilio Curiel, figlio di Angelo.⁴⁸⁸ Singolare sembra l'infelice episodio, per inciso, occorso proprio agli artisti del teatro Armonia, che in dicembre furono vittime di un ingente furto, ipotizzabile o a causa dei loro lauti guadagni o per motivi concorrenziali.⁴⁸⁹

Il 20 ottobre l'impresa del teatro Fenice annunciava la seconda opera in programma «della stagione lirica di guerra», ancora di Verdi, cioè *Rigoletto*, che poteva contare (come le altre opere)

⁴⁸³ «Il Lavoratore», 29 e 30 settembre 1917.

⁴⁸⁴ «Il Lavoratore», 9 ottobre 1917.

⁴⁸⁵ Spesso sulla stampa compare il nome «Dangeli», aniché «D'Angeli»; fra gli attori: Du Ban, Comel, Savelli, Sylva, Werner, sigg. Geri, Dangeli, Bruni, Alberti, Lorenzi, Luciani, Barbieri, Bianchi: «Il Lavoratore», 12 ottobre 1917.

⁴⁸⁶ «Il Lavoratore», 17 giugno 1917.

⁴⁸⁷ Nel cartellone figurano: Remigia Moreni, Amelia Valdirosa, Delia Viviani, Rina Depase, il Vezzini, il Bianchi, il Niccolini e il Rinaldi: «Il Lavoratore», 25 luglio e 1 agosto 1917. Ad esempio: *Per la prima volta in mar*, «brillante operetta in un atto nella nuova versione di Carlo Fiorello, musica espressamente scritta, scenario eseguito appositamente»: «Il Lavoratore», 2 dicembre 1917.

⁴⁸⁸ «Il Lavoratore», 20 e 24 novembre 1917.

⁴⁸⁹ «Per l'ingente furto di cui furono vittima gli artisti di questo teatro, l'impresa allestisce alle 6 un grande spettacolo di varietà a favore dei danneggiati. Si prevede l'appoggio del rione popolare»: «Il Lavoratore», 10 dicembre 1917.

su quattro repliche e un teatro strabocchevole: «teatro gremito, folla in piedi, applausi alla Bellini e al baritono Arco, specialmente dopo “Pietà ...” e “Sì vendetta...”, come anche a Lambertini, Sillich e Costanzi nel quartetto [...] anche se il temporale di IV atto era un po’ ... carnevalesco». ⁴⁹⁰

L’apprezzamento del pubblico fu tale che, confrontato alla bonaria «simpatia» riservata alle opere wagneriane al Comunale, in un sabato furono allestite una rappresentazione diurna di *Traviata* e, una quinta replica serale di *Rigoletto*, ai prezzi ribassati di 0,60 e 0,30 centesimi. ⁴⁹¹

In novembre la compagnia operistica del teatro Fenice affrontò le difficoltà pucciniane di *Bohème*, che fu eseguita davanti ad un teatro «occupato fino all’ultimo posto, in piedi una folla impressionante. Un pubblico attento e benevolo applaudì gli esecutori alla fine di ogni atto». ⁴⁹² L’unica ‘nota dolente’ fu l’esiguità dell’orchestra, dato che scarseggiavano i professori e qualche strumento era addirittura irreperibile: «Tuttavia il maestro Curiel, che sedeva al piano, anziché tenere la bacchetta, seppe dominare la piccola falange orchestrale che si dimostrò volenterosa e disciplinata. Applauditissima Maria Polla in Mimì». ⁴⁹³ Per quest’opera vi furono ben otto repliche: l’ultima, in abbinamento nella stessa giornata con *Rigoletto*, fu rappresentata l’8 dicembre, nonostante il teatro, a causa dell’interruzione di fornitura del gas comunale, venisse riscaldato appena dal 5 dicembre. ⁴⁹⁴

In dicembre veniva annunciato il prosieguo del cartellone: «[...] fra breve riudiremo il *Barbiere* e il *Werther*. Ieri è stata la volta della *Manon*, ⁴⁹⁵ che ha ormai 5 lustri, ma alle platee piace come quando era giovanissima. La delicata musica di Massenet, con ricami melodici, è un filtro che si beve volentieri. Nel teatro di ieri la folla compatta, non un posto disponibile, ciò è all’ordine della sera, come lo sono gli applausi scroscianti, sinceri ed entusiastici»; e venivano rinnovate le lodi al maestro Curiel, nonostante l’orchestra ridotta. ⁴⁹⁶

Tutta la gigantesca operazione operistica veniva eseguita, è bene ricordarlo, insieme agli altri spettacoli di prosa e varietà e ai singoli numeri (brani tratti sempre da opere italiane o francesi) che i medesimi cantanti del *cast* operistico dovevano cantare in altri momenti, quali ad esempio:

Giovanni Arco canterà la barcarola dell’opera *Gioconda*
Maria Bellini e Renato Anselmi canteranno il duetto dell’opera *Don Pasquale*. ⁴⁹⁷

Maria Polla, Olga Deschmann (*Tacea la notte placida*, dal *Trovatore*), Maria Bellini e Giovanni Arco, nel duetto dal *Belisario*, Carlo Gittoni dalla *Fanciulla del West* [...]. ⁴⁹⁸

⁴⁹⁰ «Il Lavoratore», 20, 26, 31 ottobre e 1 novembre 1917.

⁴⁹¹ «Il Lavoratore», 1 novembre 1917.

⁴⁹² «Il Lavoratore», 15 novembre 1917.

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ *Rigoletto* alle 3.30 pom. e *Bohème* alle 7.15 pom: «Il Lavoratore», 8 dicembre 1917.

⁴⁹⁵ Sesta di *Manon*: «Il Lavoratore», 21 dicembre 1917. Domani penultima di *Manon*: Il Lavoratore, 28 dicembre 1917.

⁴⁹⁶ «Il Lavoratore», 11 dicembre 1917.

⁴⁹⁷ «Il Lavoratore», 24 novembre 1917.

La forza del destino, gran finale, *La Vergine degli angeli*, con Maria Polla, Silch e Renato Anselmi, e il coro diretto dal maestro Carlo L. Curiel.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ «Il Lavoratore», 1 dicembre 1917.

⁴⁹⁹ «Il Lavoratore», 30 dicembre 1917.

V 1918

Trieste, nuova capitale italiana del cinema e della musica, tra mercato e politica.

1. La coda della guerra

Il 1918 si apriva con la peggior riduzione di pane fino ad allora mai subita, arrivata a 35 grammi di pane a persona, invece dei 70 precedenti, seguita da ripetute chiusure del gas a causa della mancanza di carbone, da parte dell'«Officina comunale del gas illuminante». Dal 1 aprile il prezzo dell'energia elettrica e dell'acqua venne aumentato del 40%. La carne aveva subito uno spaventoso aumento fino a 32 corone al chilo.¹ Con le 7-8 corone al giorno di un operaio si comperava mezzo chilo di farina gialla e altrettanto di fagioli.²

Tutti gli uffici della Luogotenenza, che dopo il 1915 erano stati trasferiti in varie località distanti da Trieste, erano ritornati nel capoluogo del Litorale. Per far fronte alla situazione, i capidistretto erano stati autorizzati a concedere una dispensa a quei richiamati in servizio militare delle classi 1894-1900 che erano l'unica forza lavoratrice adatta nelle aziende agricole, mentre la leva in massa veniva estesa alla classe dei ragazzi del 1900. Inoltre, per combattere l'aumento dei reati contro la tutela delle proprietà, la Direzione di polizia riorganizzò tutto il servizio di pubblica sicurezza in città anche con agenti in borghese, distribuiti in cento circoli e otto distretti e con un servizio di pattugliamento articolato, specialmente dopo la mezzanotte.

Comprensibile fu, pertanto, l'incremento degli scioperi nei cantieri, nelle officine e nelle fabbriche, parallelamente alla crescita dei movimenti per la pace. A Trieste allo sciopero dei cantieri, delle fabbriche e delle officine del 13-15 gennaio 1918, seguì quello generale, in cui si costituì il «Consiglio degli operai».³ In quei giorni Giovanni Oliva, editore del «Lavoratore», durante un Comizio testimoniò alla cittadinanza dei grandi movimenti operai a Vienna e nell'Austria inferiore.⁴ Tuttavia i fermenti non cessarono neanche dopo la fine delle ostilità: molto scalpore suscitò in città nel febbraio 1919 lo sciopero dei ferrovieri della ex *Südbahn* (Ferrovia Meridionale), che fu inizialmente trattato come fatto politico, poiché quasi tutti i partecipanti erano di nazionalità non italiana. Il processo, che ebbe luogo per interruzione di un servizio di primario interesse per la situazione militare e politica della Venezia Giulia, occupata dal regio esercito, fu motivo di dibattito anche fuori dall'aula del Tribunale di guerra, ma alla fine si risolse con la quasi

¹ «Il Lavoratore», 27 settembre 1918.

² «Trieste 1918», seconda puntata, secondo semestre, numero unico, ottobre 1968 (da «Il Lavoratore», 3 luglio 1918).

³ «Il 1918 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie, prima puntata, compilatore ed editore Corrado Ban, Trieste, Tipografia Adriatica 1975, gennaio 1918.

⁴ Dagli scioperi erano comunque esclusi i servizi di approvvigionamento, le rivendite pubbliche di generi alimentari, le officine del gas e di elettricità, gli istituti sanitari e gli addetti agli acquedotti ed al servizio della nettezza pubblica: ibid.

totale assoluzione dei 63 ferroviari imputati, per la maggioranza sloveni che, in base alle leggi austriache, avevano acquistato il diritto di pertinenza (cioè di residenza) a Trieste per poter lavorare in città.⁵ Allo sciopero dei ferrovieri della ex *Südbahn* fece seguito quello generale degli aderenti alle Organizzazioni professionali, in solidarietà con i ferrovieri che erano stati esonerati dal servizio per aver scioperato; e, a seguire, scesero in piazza circa 300 operai metallurgici della piccola industria meccanica, per la riluttanza dimostrata dai datori di lavoro contro la giornata lavorativa di otto ore siglata dalle Confederazioni nazionali italiane. A poco erano serviti i primi provvedimenti d'urgenza per contrastare la mancanza di moneta corrente e di generi di prima necessità, come la sovvenzione straordinaria del regio Governatorato concessa agli impiegati del cessato regime.⁶ Gli scioperi continueranno anche nel 1920, sugli echi del biennio rosso, a cominciare dagli impiegati tecnici del cantiere di San Marco, dei bancari, dei tranvieri, degli addetti alle industrie chimiche e al dettaglio, ai quali, in marzo, si opponevano le rivendicazioni adriatiche del Fascio triestino di combattimento.⁷ La città si preparava ai tumulti che avrebbero portato agli incendi del giornale socialista «Il Lavoratore» prima, e del *Narodni Dom* poi.

Alla situazione di instabilità interna, iniziata già dal 1917, Vienna, nel contesto della mossa diplomatica della richiesta di pace, offerta dalla Quadruplice il 12 dicembre 1916, aveva cercato, attraverso una *psychological warfare*, formule di consenso promettendo, a guerra finita, infrastrutture e agevolazioni per la ripresa commerciale della città. Aveva in progetto di potenziare le linee aeree, con la partecipazione del Lloyd austriaco e i capitali ungheresi, costituendo una rete tra Amburgo, Berlino, Vienna, Trieste, Budapest, Belgrado, Sofia e Costantinopoli. La linea Vienna-Trieste, coperta con sole tre ore di viaggio sarebbe stata realizzata grazie all'aerodromo di Zaule, mentre il porto sarebbe diventato anche centro di collegamento aereo con tutta la costa adriatica fino al Mediterraneo.⁸ Un altro progetto prevedeva, inoltre, una linea ferroviaria direttissima Trieste-Vienna, che imponeva addirittura lo sventramento di Città Vecchia.⁹

Carlo I decretò in aprile del 1918 il condono della pena di detenzione anche a chi era stato condannato civilmente per offese di lesa maestà sovrana (che era uno dei reati più gravi).¹⁰ Ma il governo stava collassando. In quello stesso aprile il ministro degli Esteri, conte Ottokar Czernin, si dimise dopo che la sua posizione si era compromessa in seguito al suo coinvolgimento nella

⁵ «Il 1919 a Trieste e nel mondo». Raccolta di notizie, seconda puntata, Trieste, Tipografia Adriatica 1976, febbraio 1919.

⁶ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., marzo 1919.

⁷ «Trieste 1920. Cronache di un anno del primo dopoguerra», numero unico, Trieste, giugno 1961, marzo 1920.

⁸ Ibid.

⁹ «5 giugno. Stasera, nella sala della Borsa, conferenza dell'ing. Dott. Gino Dompieri, nella quale egli, con l'ausilio di una grande carta, illustrò il progetto di una linea ferroviaria direttissima Trieste-Vienna [...] che consentirebbe di ridurre la durata del viaggio a sole sei ore»: «Trieste 1918». Prima puntata, primo semestre, giugno 1918.

¹⁰ Rimanevano in vigore le pene inflitte per falso giuramento, falsa testimonianza, calunnia, furti per danni a spedizioni ferroviarie, postali o per mare, per strozzinaggio e usura: ibid.

pubblicazione della lettera ‘filofrancese’ di Carlo I al principe Sisto di Borbone e ai suoi suggerimenti di appoggiare le rivendicazioni francesi sull’Alsazia-Lorena. In giugno la stessa decisione venne presa dal ministro degli Interni, il conte Friedrich von Toggenburg.¹¹

Nella periodizzazione del conflitto è necessario considerare la deduzione di Robert e Winter, secondo i quali nelle città in guerra (Londra, Parigi e Berlino) il conflitto non finì con l’armistizio. Nella storia urbana presa in esame il 1919 fu una parte della guerra, in quanto la popolazione era esausta e la fiacchezza dominava la vita pubblica e privata: condizioni, queste, che si protrassero ben oltre l’11 novembre e il trattato di pace del 28 giugno 1919. Erano state distrutte le tradizionali forme di impiego, di guadagno, dei modelli di consumo, la smobilitazione durò mesi e l’assorbimento dei soldati reduci dal fronte creò tensioni che dominarono la vita sociale per tutto il 1919.¹² In ottobre le organizzazioni operaie triestine proclamarono forti agitazioni per l’aumento del prezzo del pane e in settembre fu sospesa per giorni l’erogazione di energia elettrica. Aumentavano i casi di tifo, malaria e dissenteria.¹³ Come a Berlino,¹⁴ dove il blocco continuò a rendere difficili le condizioni di vita e alla rivoluzione del novembre 1918 seguì la controrivoluzione nel gennaio 1919, a Trieste, dopo la consegna dei poteri da parte della Luogotenenza al Comitato di salute pubblica, la città rimase in balia di se stessa: la neocostituita Guardia nazionale non riusciva a fronteggiare i continui saccheggi, i furti e le falsificazioni delle tessere del pane.¹⁵

Un episodio di rivolta cittadina, già ripercorso dalla recentissima storiografia, occupava una lunga colonna in apertura del «Lavoratore»: uno dei protagonisti era Mario Maovaz, uno dei futuri animatori locali di Giustizia e Libertà che, travestito da donna, era arrivato a Trieste da Pola, dove aveva partecipato ai moti rivoluzionari di gennaio, per organizzare l’insurrezione cittadina.¹⁶ Il 29 ottobre, infatti, a Trieste si erano formati cortei spontanei che attraversarono la città preceduti dalla banda dell’Istituto dei poveri, inneggiando sotto le finestre di chi aveva esposto il tricolore italiano:

Alcune decine di persone, quelle che nella sede dell’Istituto dei poveri con una bandiera italiana fra le effigie di Garibaldi e Mazzini erano precedute dalla banda dell’Istituto, si riversarono verso piazza Barriera, il Corso e Piazza della Borsa [...]. Il corteo si ingrossò lungo la via Barriera, su incitamento

¹¹ Peter M. Judson, *The Habsburg Empire. A new History*, The Belknap Press of Harvard College 2016, nota 97 a p. 538: per la versione di Czernin si veda Count Ottokar Czernin, *In the world war*, New York, London, Harper & brothers 1920, pp. 202-204.

¹² Jay Winter e Jean-Louis Robert (a cura di), *Capital cities at war. Paris, London, Berlin 1914-1919* cit., p.532.

¹³ «Il Lavoratore», 16 settembre, 14 e 26 ottobre 1918.

¹⁴ A Berlino, con la nuova amministrazione della Repubblica di Weimar, la centralizzazione dello Stato fu ancora più forte rispetto a quella del 1914: esercito, servizi postali, strade e trasporti erano tutti centralizzati. Il 27 aprile 1920 la Grande Berlino assorbì 29 municipalità e 26 distretti che la circondavano prima della guerra. Tra il 1911 e il 1921 si registrò un declino della popolazione. A differenza di Parigi, il cuore della Germania non era un centro metropolitano in rapida espansione: la crisi demografica del 1917 continuò ad avere i suoi effetti negativi anche nel dopoguerra: Winter e Jean-Louis Robert (a cura di), *Capital cities at war. Paris, London, Berlin 1914-1919* cit., p. 533

¹⁵ «Il Lavoratore», 23 settembre 1918

¹⁶ Si veda Roberto Spazzali, *Il bibliotecario di Ventotene. Mario Maovaz: un rivoluzionario per l’Europa dei popoli e l’autonomismo triestino*, IRSML Trieste 2017, pp. 24-26.

di un marinaio che si era strappato le insegne austriache dalla divisa. La folla sbucava da strade limitrofe. E in Piazza della Borsa il dott. Ravasini, sottoufficiale di marina, tenne un discorso di saluto al popolo redento, accolto da un uragano di applausi e deliri. Tra la folla echeggiavano due nomi, Maovaz e Montignacco, i due marinai che da lungo tempo, assieme agli amici Talatini e Mohorovig, avevano preparato a Pola la sommossa dei marinai. [...] Si dirigono verso San Giusto, sulla cui torretta viene issato il tricolore. In città però vi è ancora la polizia austriaca e soldati armati. La folla si dirige alle carceri per liberare i detenuti, rompendo il cordone di poliziotti. Montignacco prende una porta e sfascia il portone di entrata delle carceri, Ma dentro vi era un plotone armato, di soldati croati, pronto a sparare sulla folla. Mario Maovaz che si spinse tra la folla e si pose davanti ai soldati dicendo loro, mostrando loro il petto e nella loro lingua, di voler la liberazione di tutti i fratelli, non solo detenuti, ma anche dei fratelli croati, e intimava loro di deporre le armi. Dopo una prima esitazione, i soldati desistettero e il capitano dovette consegnare le chiavi. I due marinai furono solo leggermente feriti. Ma improvvisamente un gruppo di austriaci si fecero avanti con le armi e intimarono l'alt. Montignacco prontamente prese un fucile abbandonato dai soldati e lo spianò contro di loro. L'impresa ebbe dunque lieto fine.¹⁷

Il 3 novembre la città salutava il comandante del Corpo d'occupazione generale Carlo Petitti di Roreto, governatore generale della città, arrivato con la nave ammiraglia Audace. Nei giorni successivi arrivarono piroscafi dall'Italia portando quintali di viveri, ma il valore d'acquisto della lira, nel cambio con la corona, non permetteva la ripresa immediata (40 centesimi di lira per 1 corona). Il giorno dopo la stampa rendeva pubblici altri episodi di aggressioni e ferimenti di diverse persone in strada, addirittura di un furto alla sezione criminale della Direzione di polizia, negli uffici dell'ispettore Carlo Titz e del consigliere Pertot. Un gruppo di ignoti malfattori, soprannominato «La canaglia», saccheggiava negozi e magazzini (compreso il magazzino Weiss).¹⁸ Per la conversione in lire alla pari delle retribuzioni, uno dei più spinosi problemi del primo dopoguerra, era sceso in campo anche Silvio Benco che, dopo tre anni di internamento, all'adunanza dei giornalisti professionisti, propose di aderire al movimento nazionale italiano per il contratto di lavoro.¹⁹

Mentre già in ottobre migliaia di persone a Zagabria potevano sfilare per la città cantando gli inni ceco, croato e la *Marsigliese* e sui giornali si discuteva sulla formazione di uno stato ceco-slovacco e di uno jugoslavo, nello spirito della wilsoniana autodeterminazione dei popoli, a Trieste la censura, operante fino al 29 ottobre, continuava a tagliare intere colonne del «Lavoratore» anche solo per la questione della mancanza del gas: «La macchia bianca è spesso più terribile e più suggestiva di qualsiasi commento», commentava il quotidiano socialista.²⁰

Fino all'11 novembre l'Italia rimaneva ancora sui campi di battaglia con gli Alleati contro la Germania e i serbi occupavano Sarajevo e la Slavonia. Gli italiani entravano in Istria, a Fiume, nel Medio Adriatico, a Sebenico, a Trento e a Scutari. In quelle stesse giornate Petitti e Barzilai fecero

¹⁷ «Il Lavoratore», 8 novembre 1918. *La cacciata degli Austriaci da Trieste. Episodi della rivolta cittadina*

¹⁸ «Il Lavoratore», 4 novembre 1918

¹⁹ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit. Raccolta di notizie cit., terza puntata, marzo 1919.

²⁰ «Il Lavoratore», 10, 22 e 24 ottobre 1918. *Cronaca di città*.

un appello pubblico, mettendo in guardia i gendarmi e la popolazione italiana dal fomentare veleni e rancori verso gli avversari e imponeva il rispetto dei diritti delle minoranze affinché fosse pace davvero.²¹ In molte amministrazioni pubbliche e aziende private erano sorti dei «Comitati di epurazione», pronti ad intervenire per vendette personali contro gli ex cittadini austriaci, rispetto ai quali il Governatore Petitti prese puntualmente le distanze.²²

Per molti indigenti che avevano (abusivamente o meno) occupato gli appartamenti vuoti durante la guerra, lo sloggio rappresentava una spesa insostenibile.

Tuttavia, ciò che non accennava a diminuire era la frequenza dei cinema e dei teatri, diventata quasi un' «abitudine di guerra». «Le Figaro», alla lista degli spettacoli di Parigi, faceva seguire questa breve nota:

Il programma degli spettacoli rimane invariato malgrado gli eventi. Sere fa, in uno dei principali teatri parigini, durante l'allarme per un'incursione aerea, si presentava alla ribalta il *régisseur* il quale, dopo aver indicato al pubblico il prossimo posto di rifugio, come d'obbligo regolamentare, aggiungeva: "Inutile dire che noi continuiamo a recitare". E solo una minima parte del pubblico si allontanò dal teatro. Stoicismo? O più modestamente e più probabilmente abitudine? A tutto si fa l'abitudine, anche alla guerra. E insieme all'abitudine forse un'altra cosa: il bisogno di vivere tanto più, quanto più la morte è in vista. "Quando si pensa che domani si può morire, è ben naturale che si voglia godere e distrarsi" diceva nel 1821 Byron, vedendo il popolo italiano darsi allo svago in una così calamitosa epoca [...].²³

Trieste nel 1918 si confermava capitale del cinema, occupando la quarta posizione, rispetto alle più importanti città italiane, per quanto riguardava il numero dei cinematografi attivi. Torino aveva 53 sale, Roma ne aveva 40, Milano 29, Trieste 25-30,²⁴ Venezia 19 e Napoli 17..²⁵ Recuperando la sua posizione di privilegio nel mercato tedesco, Trieste nel 1919 sarebbe diventata uno dei maggiori snodi del commercio cinematografico italiano diretto verso Nord. Fu la 'spagnola' l'unico impedimento che riuscì a tenere lontano il pubblico triestino dai luoghi dello svago e le sue tragiche conseguenze pesarono sulla già disastrosa situazione interna, per la mancanza di medicine e per le misere condizioni sanitarie. Le autorità dovettero chiudere i teatri e i cinematografi per una decina di giorni, sino a fine ottobre, per evitare la diffusione del virus, con la conseguenza, inoltre, che un migliaio di persone rimasero senza lavoro: ovviamente non si trattava di impresari o di

²¹ «Il Lavoratore», 10 novembre 1918.

²² «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., quarta puntata, maggio 1919.

²³ Riportato sul «Lavoratore», 18 giugno 1918.

²⁴ Dato desumibile dalla mia ricerca, tenendo conto dei piccoli cinematografi che non si reclamizzavano sulla stampa; 23 erano secondo Dejan Kosanovic, *1896-1918. Trieste al cinema*, prefazione di Sergio Grmek Germani, Gemona, La cineteca del Friuli, 1995, aggiornato pp. 243-244.

²⁵ AMNCTo, *Annuario generale della cinematografia: guida completa del commercio e dell'industria cinematografica italiana ed estera*, I, 1, Roma, 1918.

proprietari dei cinematografi, ma dei loro dipendenti, assunti con contratti a giornata.²⁶ Anche a Vienna venne decretata la sospensione dei concerti nei caffè, degli spettacoli nei teatri e in tutti i locali di pubblico intrattenimento, e naturalmente delle lezioni nelle scuole.²⁷

Dopo il 3 novembre la situazione si capovolse. Il teatro comunale Verdi riaprì con una serata di gala per festeggiare la «liberazione di Trieste»: a inaugurare le celebrazioni compariva la ex compagnia drammatica del Rossetti, denominata ora «Trieste Redenta», diretta ancora da Angelo Carmelo Calabrese, che aveva ripreso il nome e il cognome di nascita, mentre il nome d'arte Carmelo D'Angeli era stato usato durante la guerra per motivi di opportunità politica.²⁸ La serata iniziò con *Saluto Italico* di Giosuè Carducci, a cui fece seguito la recitazione del dramma in quattro atti *Romanticismo* di Girolamo Rovetta, fortunatissimo lavoro di ambientazione borghese, articolato tra i cospiratori di una cellula segreta della Giovine Italia nel 1854 e i conflitti interni che lacerano alcune famiglie lombarde: il dramma si era connotato per la sua forte carica patriottica a Milano nella rappresentazione del 23 maggio 1915 al teatro Manzoni.²⁹ La programmazione per la riapertura delle altre sale cittadine fu in tripudio di compagnie e di soggetti riferiti alla letteratura o alla storia del Risorgimento italiano. Contemporaneamente, al teatro Eden la compagnia di prosa «Città di Milano» rappresentò la brillante commedia *La calle della luna* e venne offerto «un grande concerto patriottico» con intere scolaresche e bandiere; nei giorni seguenti si recitò la commedia *Dall'ombra al sol*, fino ad allora proibita dalla censura giallo-nera.³⁰ La bacchetta della direzione ruotò tra i musicisti Manzutto, Barison, Sinico e Dolzan.³¹ Al teatro Fenice si eseguì «il primo programma nazionale»: *L'esercito italiano*, film della Comerio Films, *Le nozze d'oro*, dramma in due atti, episodio della guerra del 1859 e *Riabilitata!*, dramma in tre atti, episodio della guerra in Tripolitania.³² Al Cine Roma di via Acquadotto (ex Centrale) si assisteva ai film *Nord contro Sud*, con Alberto Capozzi, e *Nerone e Agrippina*, mentre all'Excelsior erano in programma *Gli ultimi giorni di Pompei* e *La vita di Garibaldi*.³³

Contemporaneamente al Cine Nazionale (ex Novo Cine) veniva proiettato il grandioso capolavoro *Cuore*, tratto dal noto romanzo di Edmondo De Amicis: «ogni scolaro conosce le tristi

²⁶ «Il Lavoratore», 20 ottobre 1918. *Cronaca di città*.

²⁷ «Il Lavoratore», 26 ottobre 1918.

²⁸ «Il Lavoratore», 8 novembre 1918

²⁹ Pensato nel 1900, scritto nel 1901, pubblicato nel 1903, e ripreso in sala a Milano per ventisette sere consecutive, l'esibizione di questo dramma del romanziere verista bresciano Gerolamo Rovetta ebbe successo in tutti i principali teatri d'Italia, con oltre 500 repliche tra maggio e giugno del 1915, come anche nel dopoguerra: cfr. Mario Isnenghi, *Ritorni di fiamma. Storie italiane*, Milano, Feltrinelli 2014, pp. 9-14 e Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale*, in «Archivio Storico Lombardo», 8, 1991, pp. 309-351: 319.

³⁰ «Il Lavoratore», 12 novembre 1918

³¹ «Il Lavoratore», 8 e 12 novembre 1918.

³² «Il Lavoratore», 8 novembre 1918

³³ Ibid.

avventure del piccolo eroe Marco e con piacere vedrà le stesse riprodotte sullo schermo».³⁴ Al Cine Galileo ricomparve invece il film italiano della Celio *La ladra*, già censurato nel 1915 (come già esposto), tratto da un episodio «dei nostri valorosi bersaglieri».³⁵ Al Cine Nazionale si proiettò *Ironia della vita*, della Cines, interpretato da Itala Manzini e al Royal il romanzo d'amore e di passione *Pregiudizio crudele*, della «celebre casa Cines di Roma».³⁶ Per la prima volta apparivano, dunque, in massa sui giornali le grandi case cinematografiche italiane, le cui pellicole, seppur numericamente ridotte, non erano tuttavia scomparse a Trieste neanche durante il conflitto, anche se avevano dovuto omettere il nome delle rispettive case produttrici.

Trieste guardava al futuro, anche in campo cinematografico. Può essere interessante, a tal proposito, richiamare una curiosità: nel 1919 l'«Osservatore Triestino», organo ufficiale governativo del passato regime, pubblicò l'annuncio che, in base alle dichiarazioni fatte dall'amministratore delegato della Marconi Wireless Telegraph C., era stato creato il «film parlante», ovvero un cantante «fotografato» con il sonoro della sua voce, preannunciando la prossima rivoluzione in campo cinematografico.³⁷

2. La vittoria delle donne *manager* nel cinema e nel teatro

2.1 Virginia Perini

L'attività di Virginia Perini è stata già stata descritta nel corso dei capitoli precedenti: si tratta, quindi, ora di completare la sua vicenda professionale, descrivendo la *tranche* finale della sua feconda impresa cinematografica. Con notifica dell'inizio dell'«esercizio dell'industria libera di noleggio, compra e vendita di films cinematografiche», 1 luglio 1918, il registro di commercio delle ditte singole di Trieste protocollava la ragione sociale della «Monopolfilm V. Perini», «industria libera» con sede a Trieste in via Valdirivo 29, pianoterra, cui fece seguito il rilascio della relativa licenza industriale.³⁸ Dal foglio d'identità, allegato agli atti luogotenenziali, sappiamo che Virginia Perini era figlia di Andrea Zangrande e Giovanna Giassi, era nata a Trieste il 10 ottobre 1878, di cittadinanza austriaca, maritata al commerciante Luigi Perini e abitante ad Abbazia, a Villa Helios, dove agli inizi della guerra aveva avuto la sede principale della sua ditta «Perinifilms», poi diventata Monopolfilm, con sede legale a Vienna. Nel 1918 la sua abitazione risultava a Trieste in

³⁴ «Il Lavoratore», 4 giugno 1918.

³⁵ «Il Lavoratore», 12 novembre 1918.

³⁶ Ibid.

³⁷ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., quarta puntata, marzo 1919.

³⁸ ASTs, TCM, Rg. A. 116.. Registro delle ditte singole.

via Valdirivo 3, vicino pertanto alla sua Agenzia.³⁹ La filiale triestina appena costituita doveva essere un locale perfettamente a norma, poiché Attilio Bressan vi fece costruire una cella di sicurezza per la conservazione e custodia dei film.⁴⁰ Al marito, che le aveva concesso l'esercizio dell'attività in qualità di «proprietaria unica», la Perini conferì la procura commerciale. La sua attività cesserà nel 1923, dopo aver lasciato il posto al marito (vedi oltre) sotto la denominazione «Perini-Gariboldi Monopolio Grandi Films, Via Valdirivo 29 e Abbazia».⁴¹

Le fonti a stampa ci forniscono molte altre informazioni interessanti, che confermano la vicinanza della capace *manager* triestina ad alcune figure sovversive, *in primis* al marito, deportato nel 1915 a Göllersdorf, campo nel quale si trovava anche il noleggiatore cinematografico filoirredentista Nicolò Quarantotto. Non è, pertanto, un caso se nel febbraio del 1918 comparve sul giornale «Il Lavoratore» la *réclame* della ditta «Monopolfilms Perini-Quarantotto» (*Foto n. 10*) che presentava ai cinematografisti nuove grandiose serie di «film teatrali»: *La silhouette del diavolo* (con Mia May e il concittadino Bruno Decarli), *La via della morte* (con Maria Carmi), *La figlia del re di Trovancore* (romanzo d'amore di una principessa indiana), *Donne che si sacrificano* (con Ellen Richter), *L'eterno ebreo* (riduzione del romanzo di Eugène Sue), *Giulio Cesare* (capolavoro storico in sei atti, con Amleto Novelli, Gianna Terribili Gonzales, Pina Menichelli e Ignazio Lupi), *Caterina Karaschkin* (tragedia della vita in quattro atti, con Elle Richter), *La vendetta d'un ingannato* (romanzo d'amore in cinque parti, con Regina Badet e Leda Gys), *Fiori d'autunno* (romanzo d'amore in cinque parti, con Leda Gys), *Riconciliato col destino* (azione drammatica in quattro atti, con Liane Haid), e il grande e spettacolare *Il Circo Wolfson*.⁴² Nella sede rimasta vacante di Via Rittmeyer 14 (*Tav. 2, lett. F*), dove prima del suo arresto Quarantotto aveva l'ufficio di noleggio e vendita di film, si era insediato Eugenio Zotter, allora proprietario dello Stabilimento Artistico Tipografico di Trieste, che editava soprattutto manifesti teatrali e che, in base alle mie indagini, diventò nel 1917-1918 anche noleggiatore di film con licenza di vendita di apparecchi per cinematografi.

Si erano rinforzate, dunque, nel 1918 le relazioni commerciali di Virginia Perini, ancora distribuite tra Trieste, Fiume, Abbazia e Vienna: come unica proprietaria era in grado di servire i maggiori

³⁹ ASTs, LGT CL, b. 3658, 1918, fasc 1141, Virginia Perini. Box *réclame*: «Monopolfilm V. Perini, Trieste, Via Valdirivo n. 29»: «Il Lavoratore», 7 giugno 1918.

⁴⁰ «P.p. Monopolfilm V. Perini L. Perini»: ASTs TCM, Rg. A. 116. b. 216 cit., 10 agosto 1918.

⁴¹ ASTs, TCM, Rg A IX 148: «Luigi Perini ed Emilio Gariboldi si costituiscono in società a nome collettivo per esercitare in Trieste in via Valdirivo 3 l'esercizio di Compravendita e noleggio di films cinematografiche ed accessori sotto la ragione "Perini e Gariboldi"». ÖSAW, Fondo *Kriegsüberwachungsamt* conservato presso il Kriegsarchiv di Vienna, *Repertorio Bücher*, 6, *Index L-Z* (1915-1916), *Perini Virginia, Ansuchen um Konf. ihres Mannes Alois, Oberhollabrunn* (Konzentrat. Station. Oberhollabrunn 22414): 42294; BCTs, Schedario dell'irredentismo, Lista deportati 1914-1918, Schede dattiloscritte RP MISC 245/31 n. 1874: Luigi Perini, industriale, arrestato 21.5.1915, deportato a Göllersdorf.

⁴² «Il Lavoratore», 4 e 10 febbraio 1918.

cinema cittadini. Nel marzo poteva offrire prestigiosi film teatrali,⁴³ tra cui *Il caso Clémenceau-Dobronowska*, «capolavoro drammatico sensazionale in 5 atti», un film in due episodi della Caesar Film, tratto dal romanzo di Alexander Dumas figlio, per la regia di Alfredo De Antoni, con Francesca Bertini, che interpretava Iza Dobronowska, e Gustavo Serena, nella parte di Pierre Clémenceau. La critica del tempo sottolineava che il lavoro, scritto alla vigilia della guerra franco-prussiana, era un «largo romanzo a tesi giudiziaria».⁴⁴ Era la storia del giovane scultore Pierre Clémenceau che, innamorato della contessina polacca Iza Dobronowska, creatura affascinante e demoniaca, ne rimane soggiogato. Nel film, uno dei più grandi successi della Bertini, aveva una piccola parte anche il giovanissimo Vittorio De Sica. Nell'autorevole programma della Perini vi era un'altro imponente film seriale, *Le memorie di Satana*, in quattro parti e venti atti: si può ipotizzare, che si trattasse del film della Ambrosio *I peccati dell'umanità*, del 1912, parimenti costituito da quattro parti autonome. «le cui scene erano quadri pittorici»; annunciato nel 1914 questo film, causa la censura, era uscito nelle sale solo nel 1917.⁴⁵ Degno di nota nella programmazione, infine, erano i capolavori *Giulio Cesare*, *La figlia del re Trovankore* e *Caterina Karaschkin*, che «riportano presentemente un colossale successo nelle capitali di Vienna, Budapest e Zagabria. La nostra ditta le farà uscire per la piazza di Trieste entro il prossimo mese di aprile. Preghiamo di prenotarsi per tempo e di rivolgersi per ulteriori richieste alla nostra filiale in Abbazia».⁴⁶ Il film *Giulio Cesare*, capolavoro in un prologo e cinque atti, con Amleto Novelli,⁴⁷ proiettato al Teatro Cine Ideal nel maggio 1918, rappresentava un'eccezione alle disposizioni allora vigenti, perché venne rappresentato giornalmente per gli scolari al costo di 80 centesimi a biglietto e parte dell'incasso venne devoluto a scopo benefico. Il filo conduttore della romanità, simboleggiata dalla imponenza delle masse (7000 comparse) quale corrispettivo dell'imperialismo tedesco di un *Sacro Impero* redivivo, fu il motivo del richiamo della gioventù scolastica, che era stata invitata ad assistere alle proiezioni.⁴⁸

Anche l'altra grossa ditta triestina di noleggio Monopolio Triestefilms annunciava di essersi appaltata la fornitura dei film per il Teatro Cine Ideal (*La calunnia*, con Kaiser-Titz), per il Salone Edison (*La pantomima della morte*, con la coppia Bonnard-Gys) e per il Salone Novo Cine (*La figlia del miliardario*, con Kattly Williams): «Ne prendano nota gli interessati della città e

⁴³ «Il Lavoratore», 24 marzo 1918.

⁴⁴ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*, 1917 (collana *Bianco e nero*), Torino, Nuova Eri 1991, pp. 236-237.

⁴⁵ Nel 1991 fu presentato alla XX Mostra Internazionale del Cinema Libero – Il Cinema Ritrovato di Bologna un brevissimo frammento di 8 minuti, conservato al British film institute – National Film and Television Archive di Londra: <https://sempreinpenombra.com/2009/07/09/satana-i-peccati-dellumanita-ambrosio-1912/>

⁴⁶ «Il Lavoratore», 24 marzo 1918.

⁴⁷ Il film di Enrico Guazzoni, prodotto nel 1914, ripercorre la gloria passata dell'urbe romanizzando la figura di Cesare: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1914*, prima parte, Torino, Nuova Eri 1993, pp. 80 sgg.

⁴⁸ «Il Lavoratore», 1 maggio 1918. Il 2 giugno fu proiettato al Cine Centrale con le stesse finalità benefiche.

provincia per assicurarsi le films del Monopolio Triestefilms». ⁴⁹ La sede era attigua al cinema Ideal. ⁵⁰ Tale ditta era una potente rivale commerciale della Monopolfilm della Perini, al quale, a sua volta, annunciava la distribuzione di film dell' attrice Hedda Vernon, «reduce dai trionfi a Vienna e a Berlino» nel film *L'armadio segreto*, secondo della serie 1918, nonché di Hella Moja nel film *Chi mi bacia?* «secondo film del Monopolio della ditta V. Perini. Magnifiche toilettes eseguite espressamente per Hella Moja dall'Atelier Drecoll di Berlino. La protagonista offre la mano a colui che riuscirà a baciarla. I trucchi per conquistarla sono comici». ⁵¹ La carta vincente era il tempo: bisognava annunciare la propria programmazione con molto anticipo per accaparrarsi la clientela dei gestori. In giugno la ditta Perini aveva. Infatti, già fissato la programmazione cinematografica di settembre: tra le prime visioni c'erano titoli di grande richiamo, interpretati da note attrici tedesche, quali *Il padrone delle ferriere*, con Lilly Berky, *Ridi pagliaccio*, con Wanda Treumann, e *Giovinezza*, con Lotte Neumann. Per la settimana successiva, infine, venne programmato il film del rinomato artista Alexander Girardi, morto da poco a Vienna, *Lo zio milionario*, con la partecipazione di Hubert Marischka, entrambi celebri cantanti di operette. ⁵² È sintomatico il fatto, esemplificativo di altri simili, che il celebre lavoro di Ohnet *Il padrone delle ferriere* fosse arrivato a Trieste prima nella versione in prosa, interpretata da attori tedeschi, e solo nel 1919 in quella cinematografica con gli attori italiani (Pina Menichelli e Amleto Novelli): ⁵³ i gusti del pubblico non potevano, dunque, aspettare e il mercato cinematografico tedesco aveva prontamente risposto, per ragioni sia politiche che concorrenziali.

A metà del 1918 l'attività di Virginia Perini aveva raggiunto anche Pola e, ben oltre Fiume, Zara, sulla costa croata, come testimonia la seguente *réclame*:

Virgina Perini, via Valdirivo 29, filiali Fiume, Abbazia, Pola. Per la prossima stagione assocuriamo ai nostri clienti 44 grandiose serie con i più rinomati e ben conosciuti artisti e 80 colossali film teatrali di grido. In testa le serie artistiche: Magda Sonja, Viggo Larsen, Teodoro Loes, Alwin Neuss, Corvin Budapest. Serie oro: Francesca Bertini, Henny Porten, Hella Moja, Mia May. Tutta la nostra produzione sopraindicata l'abbiamo ceduta per la piazza di Zara al signor Aldo Mestrovich-Teatro Cine Parigi. ⁵⁴

Il 3 novembre, 1918, proprio il giorno in cui venne siglato l'armistizio di Villa Giusti, comparve sul «Lavoratore» un annuncio che segnava l'apoteosi vittoriosa della sua intraprendente e tenace attività imprenditoriale durata per tutto il periodo bellico, dato che si annunciava che il Cinema Italia, nuova denominazione dell'Ideal, avrebbe avuto una nuova direzione, quella di

⁴⁹ «Il Lavoratore», 7 e 13 aprile 1918

⁵⁰ Si trovava al n. 5, mentre l'Ideal era al n. 3 di via S. Antonio, ora via Dante.

⁵¹ «Il Lavoratore», 17 e 18 aprile 1918.

⁵² «Il Lavoratore», 30 giugno 1918.

⁵³ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., settima puntata, luglio 1919.

⁵⁴ «Il Lavoratore», 30 maggio e 11 giugno 1918.

Virginia Perini,⁵⁵ la quale, però, un anno dopo avrebbe passato il testimone ad Enrico Wölfler e alla Leoni Films di Milano, aprendo un nuovo capitolo della vita commerciale cinematografica triestina.

La ditta di Nicolò Quarantotto, infine, continuò nel 1918 la propria attività di noleggio e vendita di film anche in proprio, in via San Nicolò 6, con una programmazione di grande proporzioni. Le *réclame*, che compaiono a partire dal mese di agosto, rivelano dunque una vittoria commerciale di questi ‘vecchi’ professionisti, che in poco tempo si convertono ai nuovi mercati, quasi a presagio della caduta economica dell’imminente *finis Austriae*.⁵⁶

2.2 Gemma de Mordax

Il Cine Centrale di via Acquedotto 4 (*Tavv. 1 e 2, n. 12*) fu il teatro di un’altra vicenda impresariale ‘al femminile’, ugualmente marcata da coraggio e tenacia di fronte alle privazioni finanziarie e alle restrizioni politiche degli anni di guerra. Il cinematografo, aperto nel 1912, era stato chiuso nel 1914 per mancanza di fondi e riaperto nel 1917, in un continuo gioco di forza tra l’ex conduttrice Gemma de Mordax, e la Luogotenenza.⁵⁷ Il 28 agosto 1917 Gemma de Mordax, infatti, chiedeva all’autorità la restituzione della licenza cinematografica, che le era stata precedentemente revocata, raccontando in un lungo flashback le avversità che in passato avevano compromesso la sua attività, intrapresa al fine di contribuire alle spese della sua famiglia.⁵⁸

Il 25 dicembre 1912 Gemma de Mordax aveva inaugurato la sala cinematografica di via dell’Acquedotto 2, nella quale lei e la sorella avevano investito una parte del loro patrimonio. Ma, a causa di circostanze avverse (non specificate e non note), dovette ricorrere nel 1914 ad un «socio capitalista».⁵⁹ Purtroppo gli affari andavano sempre peggio, a differenza di quei locali cittadini dove, protestava la reclamante, venivano permesse anche le produzioni di prosa e di varietà. Il socio, a quel punto, decise di ritirarsi dalla società; ma, nel marzo del 1914, entrando nel locale, la Mordax lo aveva trovato svuotato, di mobili e macchinari e, secondo il suo racconto, la causa

⁵⁵ «Il Lavoratore», 3 novembre 1918.

⁵⁶ «Cinematografisti! Mi sono assicurato per la stagione 1818-19 per Trieste e le province italiane oltre ad una quantità di singole films, anche le seguenti ben conosciute ed apprezzate dal Pubblico: Maria Carmi, Erna Morena, Riccardi Eichberg, Max Landa, Mady Christians, Ester Carena, Lia Maria, Leontine Kühnberg, Ellen Richter, Lise Weise, Joa Jenkins, Max Mack, Mia May e Susanna Grandais. Inoltre le seguenti grandiose films: *Il diario d’una perduta*, cui farà seguito: *La storia di Dida Ibsen*, *La casa delle tre ragazze*, (di Schuberth), *Peer Gynt*, prima e seconda serie, *I senza patria*, *I figli del sole*, *La peccatrice* (Maria Maddalena), *“E” la lettera di fuoco*, *Nel labirinto della vita*, *Il viaggio di morte a Monte Sylva*, nonché l’avvenimento della stagione *La principessa di Berania*. Nicolò Quarantotto, via S. Nicolò 6, III p.», «Il Lavoratore», 22 e 28 agosto 1918.

⁵⁷ Gli atti relativi a questa vicenda, ai quali faccio riferimento nel prosieguo, sono contenuti in ASTs, LGT AG, b. 2426, fasc. 160, 1917.

⁵⁸ Al signor Oskar Lobmayer, i.r. vicepresidente di Luogotenenza, Abbazia (località in cui era stata trasferita la Luogotenenza di Trieste nel 1915): ivi, 28 agosto 1917.

⁵⁹ Ibid.

intentata per danni era ancora pendente presso il Tribunale di Rovigno. Da quel giorno, per tale motivo, il cinematografo era rimasto chiuso e non fu più possibile riaprirlo a causa della guerra, mentre «avrei potuto riaprirlo se fossi stata in possesso di una licenza per il varietà come l'hanno presentemente quasi tutti gli altri possessori di cinematografo».⁶⁰ L'ultima sua richiesta di rinnovo della licenza venne, in aggiunta, respinta con la motivazione che «il bisogno locale è già coperto» (formula che, come già visto, era usata quale 'cavillo standard' dalle autorità nei casi di diniego).⁶¹ La scrivente avanzava, quindi, le sue ragioni, secondo le quali non vi erano motivi politici ostativi, perché i componenti della famiglia erano stati fedeli allo Stato: infatti, Giovanni Andrea Mordax si era distinto in guerra, tanto che l'imperatore Carlo VI aveva donato a lui e agli eredi il titolo nobiliare di «Dachsenfeld».⁶² La licenza, continua la richiedente «spetterebbe per giustizia a me e non ad altri, che già annunciano la prossima apertura dello stesso locale. Avendo un figlio infermo e una sorella che ha investito il proprio patrimonio, saremmo totalmente rovinati».⁶³ Gemma de Mordax faceva sapere, inoltre, che aveva già inoltrato ricorso al Ministero dell'Interno il 25 luglio 1917, nonostante in quella data il cinematografo fosse già stato promesso ad un'altra persona.⁶⁴

Già nel 1915 Gemma de Mordax aveva rivolto, invano, accorati appelli alla Luogotenenza del Litorale e di Trieste. Senza arrendersi, nel 1917 era riuscita a trovare il capitale necessario.⁶⁵ Dopo il rigetto del ricorso amministrativo, il 7 dicembre 1917 aveva pertanto inoltrato un ricorso gerarchico all'Imperatore in persona, in cui rinnovava la richiesta della licenza sia del cinematografo, che di prosa e varietà.⁶⁶

La rivale in questione si era già fatta avanti quando, il 29 ottobre 1917, il consigliere aulico della Direzione di Polizia aveva già scritto alla Luogotenenza, informandola che la triestina Johanna Witwe Amodeo, vedova, parrucchiera con tre figli, aveva trovato il capitale occorrente di 25.000 corone presso il «ben noto Erminio Pincherle, figlio del defunto Jakob, agente di commercio».⁶⁷ Ma le indagini istruttorie, che precedevano sempre il rilascio di una licenza, non avevano favorito l'aspirante concorrente, perché non erano sfuggite alla polizia le reali motivazioni che indussero poi le autorità a non concedere la licenza alla vedova Amodeo. I documenti in questione gettano

⁶⁰ Ivi, 12 agosto 1915.

⁶¹ Nota della Direzione di Polizia, 29 giugno 1917, notificata a Gemma de Mordax, via Galilei 5.

⁶² Giustificazioni che partivano da così lontano non sortirono, come vedremo, l'effetto desiderato. b 2426, fasc. 160 cit, 26 luglio 1917.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ ASTs, LGT AG b. 2426, fasc. 160 cit., ricorso del 25 luglio 1917: le frasi «ma ora rilevo che il decreto per il cinematografo centrale da me allestito coi nostri denari è già stato promesso ad altra persona, anziché a me» sono segnate in blu probabilmente dal funzionario del Ministero degli Interni destinatario.

⁶⁵ Ivi, 26 luglio 1917

⁶⁶ Ivi, ricorso del 7 dicembre 1917.

⁶⁷ Erminio Pincherle, nato a Gorizia il 26.3.1866, emigrò in Brasile, con visto turistico rilasciato dal consolato di Trieste il 16 febbraio 1939. All'epoca aveva 73 anni e così si poneva al sicuro dalle conseguenze delle leggi razziali fasciste: ivi, 29 ottobre 1917, la Direzione di Polizia alla Luogotenenza (Volosca-Abbazia)

un'ombra incriminante sulle referenze del prestatore intermediario, quell'Erminio Pincherle che a polizia definì «*ein notorischer Kriegswucherer*», dunque un noto usuraio di guerra, individuo losco, che fu consegnato, su denuncia,⁶⁸ il 2 febbraio 1917 al Comando Militare di Graz, a causa di imbrogli nelle consegne militari. Suo figlio Bruno Pincherle risultava fuggito in Italia e si era arruolato nell'esercito italiano.⁶⁹ E non è tutto. Siccome la precedente locataria Gemma de Mordax non era in grado di pagare l'affitto già dal marzo 1914, il proprietario dell'edificio, un certo «Marius Maestro [sic]» aveva affittato il locale alla vedova Amodeo, la quale aveva istituito un nuovo locale con il nuovo capitale di Pincherle, senza attendere le necessarie disposizioni dall'autorità e il 29 agosto la Amodeo aveva inoltrato la richiesta per il collaudo degli impianti. La Amodeo, da parte sua, negava di aver ricevuto contanti da Pincherle e si era rifiutata di provarlo, oltretutto, nel contratto notarile. Nella formulazione conclusiva, quindi, «in considerazione del fatto che negli ultimi tempi alcuni cinematografi come Musik Hall Mondial, Iris, Belvedere e Argus sono stati chiusi, la polizia non avrebbe niente da obiettare, ma si esprime contro la concessione alla Amodeo, poiché l'azienda della vedova nasconde una persona («*Strohmanngeschäft*»)⁷⁰ assolutamente indegna, nonostante la Amodeo affermi che il prestatore del capitale sia un certo Bacer».⁷¹ La figura del «maestro Mario» altri non era, molto probabilmente, che Mario Presel, noto popolarmente con tale appellativo, segretario (proprio nel marzo 1914) della ultrairredentista Società Ginnastica Triestina, incendiata e sciolta nel 191: tale ipotesi getterebbe una luce definitiva su ogni dissenso formulato dalle autorità in questa vicenda verso la Amodeo.⁷²

Nel 1918 Gemma de Mordax poteva vantare, in conclusione, una posizione vantaggiosa e passare al rilancio della propria richiesta al Ministero degli Interni che, il 22 gennaio, si esprime stavolta in termini possibilistici, chiedendo alle autorità locali di riconsiderare la possibilità di concessione di un'ulteriore licenza in favore di Gemma De Mordax, visto lo stato di necessità della ricorrente.⁷³

⁶⁸ Purtroppo non è riportato il delatore.

⁶⁹ Ibid. Tutta questa parte, da me tradotta dal tedesco, risulta sottolineata in rosso sul documento della polizia.

⁷⁰ Tradotto letteralmente «l'uomo di paglia dell'affare».

⁷¹ Ibid. (TdA).

⁷² I nomi del consiglio direttivo della Ginnastica Triestina, nel marzo 1914, sono riportati nel dettagliato volume di Cesare Pagnini, Manlio Cecovini, *I cento anni della Società Ginnastica Triestina*, Trieste, Smolars 1963, p. 153. Di Mario Presel fu pubblicato nel 1913 il volume celebrativo *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste (1863-1913)*, Trieste, Tipografia della Società dei Tipografi 1913, p. 261 sgg.

⁷³ Nel documento il Ministero degli Interni comunica alla Luogotenenza che la supposizione che Gemma De Mordax non disponesse di un nuovo locale adatto, dopo essere stata sfrattata da quello precedentemente goduto ed ora affittato ad altri, e ciò impediva di dare esito al ricorso avanzato dalla stessa (avverso il rigetto della sua richiesta di concessione della licenza). Per cui si rimette alla Luogotenenza la facoltà di tenere conto dello stato di difficoltà in cui l'interessata era stata posta dal provvedimento da essa impugnato nel ricorso al sovrano (TdA): ASTs, b. 2426, fasc. 160 cit., Vienna, 22 gennaio 1918. Ringrazio il dr. Paolo Marz per avermi confermato l'esattezza della traduzione di questo documento così importante.

La copiosa programmazione al Cine Centrale del 1918 (ridenominato «Roma» nel dopoguerra), riportata sul giornale, conferma l'affermazione professionale di Gemma De Mordax sulla piazza triestina, tanto che il 28 aprile la conduttrice poteva annunciare con orgoglio sulla stampa che «la Direzione del Cine Centrale si onora di rendere pubblico d'essersi accaparrata dalla ben conosciuta ditta V. Perini la regolare fornitura di film di grande valore artistico e di assoluta prima visione per la nostra città e si lusinga di vedere per tal modo sempre più frequentato il suo elegante salone».⁷⁴

Vale la pena scorrere la programmazione di respiro internazionale di questo rinato cinematografo. Tra i film in cartellone, elencati di seguito, molti erano di fattura americana: era la prima volta che un cinema triestino accoglieva in maniera così determinata i film americani: tale apertura rinvia inevitabilmente al contestuale avvicinamento del governo austriaco all'offerta di pace di Wilson. Non mancano i film patriottici, alcuni italiani, francesi e altri che arrivavano da Budapest. Inoltre sono evidenziati quelli tedeschi di maggior successo: tra questi vengono segnalati in nota i soggetti che, noti in Italia, erano presentati, spesso strumentalmente, in un'edizione tutta tedesca:

Il grande circo, romanzo da circo e d'amore, con Bernd Aldor.⁷⁵

Monna Vanna, Grande leggenda storica in 4 atti della rinomata Kinoriport Film di Budapest, ambientata a Ragusa, nell'isoletta di Lacroma, in Damazia, prima visione, «da non confondersi con altra di egual nome di altra casa».⁷⁶

Prossimamente: il capolavoro americano *Le avventure di Immy Valentin (L'enigma della criminologia)*, protagonista il simpatico e celebre Robert Warwick⁷⁷

Domani e giorni seguenti: S.M.l'Imperatore Carlo I visita i terreni conquistati. Le trattative di pace a Brest Litovsk. Rottura del fronte italiano nell'ultima battaglia dell'Isonzo, in due parti, con numerosi particolari. *Le nozze di Figaro*, con Gigetta e Ridolfi⁷⁸

Vittima di Satana, grandioso capolavoro americano, interpretato da valentissimi artisti americani: è il nuovo capolavoro originale americano, con fotografie perfette, scene

⁷⁴ «Il Lavoratore», 28 aprile 1918.

⁷⁵ «Il Lavoratore», 2 gennaio 1918. Nel 1916 era stato prodotto dalla Pasquali il film *I misteri del Gran Circo*, con Cristina Ruspoli nella parte della protagonista Mary Gand, un film ad effetto che manteneva la famosa scena finale dell'incendio del circo (come *Il circo Wolfson*) e che non fu apprezzato dalla critica: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1916*, seconda parte, Torino, Nuova Eri 1992, cit. p. 54.

⁷⁶ «Il Lavoratore», 4 gennaio 1918. La *réclame* sottolinea la provenienza ungherese del film (parimenti alla casa Projectograph, presente massicciamente a Trieste, come già visto, tra il 1917 e il 1918); l'omonimo film italiano, tratto dalla commedia di poeta simbolista Maurice Maeterlinck e prodotto dalla Ambrosio di Torino nel 1916, trattava di una vicenda d'amore sullo sfondo politico delle lotte medievali tra Pisa e Firenze. Evidentemente l'ambientazione storica poteva essere strumentalmente motivo di allusione alle antiche glorie d'Italia: Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1916, seconda parte, p. 62.

⁷⁷ «Il Lavoratore», 13 gennaio 1918.

⁷⁸ «Il Lavoratore», 16 gennaio 1918. Subito dopo la pellicola passava all'Edison.

incantevoli e visioni dell'Inferno, del Purgatorio, del Paradiso. Dal box-réclame del 23 gennaio viene riportata la descrizione dell'atto V: «*L'ultimo gradino. Una visita all'altro mondo. Il soggiorno dei beati. Padre e figlio. La sirena incantatrice. Visioni spaventevoli. Vittime di Satana. I dannati. Datemi, o Signore, la forza per vincermi! Il sogno. Risanato. Anno nuovo, felicità nuova*».⁷⁹

L'anello del destino, interpretato dalla stella berlinese Ellen Richter e Hans Mierendorf, ha destato grande ammirazione e interesse. *La fine d'una tragedia*, dramma in 5 atti, con Ellen Richter, dal *Diario di Collin*.⁸⁰

La baronessa zingara, con Erna Morena

Mercoledì: *Speculazioni di borsa*, grande capolavoro americano, con Wilton Lackaye.⁸¹

L'uomo del giorno, capolavoro americano con Robert Warwick, vero entusiasmo per il soggetto originale e la fine interpretazione.⁸²

Domani: *Hedda ai bagni*

Domani: *Colpe dei padri, gioie dei figli*, grandioso film americano in 4 atti, con Kathlyn Williams e Tyrann Tower.⁸³

La stella, con Fern Andra, scene immense del Carnevale di Nizza

Lotta per l'indipendenza dell'America, un atto storico.⁸⁴

Lunedì: *I tre moschettieri*, nuovo per Trieste, grande successo, da A. Dumas.⁸⁵

La memoria dell'altro, Lyda Borelli e Mario Bonnard, dramma passionale d'amore in 5 atti, vedute di Venezia.⁸⁶

Domani: *Il ladro delle rose*, grandioso film americano in 5 atti della rinomata Projectograph.⁸⁷

Domani: *Per la patria ovvero La sposa del tenente di riserva*, grandioso film patriottico con Elena Richter. Oltre ad un commovente intreccio d'amore e di rivalità, contiene degli episodi di guerra all'Isonzo.⁸⁸

Proteggete l'infanzia!. In occasione del 1 maggio la Direzione del Cine Centrale rappresenta il capolavoro teatrale altamente morale, sociale ed istruttivo, grandioso dramma sociale intitolato *Coloro che vivono nell'ombra*, un prologo e 5 atti, con Elena Richter, prima visione.⁸⁹

⁷⁹ «Il Lavoratore», 19-23 gennaio 1918. Fu un enorme successo di pubblico. Non si trattava dunque del film *Satana ovvero Il dramma dell'umanità*, tratto da John Milton e diretto da Luigi Maggi (1912); molte furono comunque le varianti cinematografiche su questo soggetto, tra cui cito *Die Memoiren des Satans (I. Teil Doktor Mors)*, distribuito di noleggio di Anna Christensens, tratto da Hauffschen e rielaborato da R. Heymann, con l'interpretazione di Friedrich Kühne: ÖFMW, *Paimann's Filmlisten*, 1917, n. 98, 1918.

⁸⁰ «Il Lavoratore», 2 e 5 febbraio 1918

⁸¹ «Il Lavoratore», 10 febbraio 1918.

⁸² «Il Lavoratore», 1 marzo 1918.

⁸³ «Il Lavoratore», 10 marzo 1918.

⁸⁴ «Il Lavoratore», 13-14 marzo 1918.

⁸⁵ «Il Lavoratore», 10 marzo 1918.

⁸⁶ «Il Lavoratore», 22 aprile 1918. Ritorna il motivo, patriottico filoitaliano già precedentemente segnalato, del rilievo dato ai paesaggi italiani nelle *réclame* pubblicitarie.

⁸⁷ «Il Lavoratore», 23 aprile 1918. La casa di distribuzione ungherese Projectograph distribuiva, dunque, film americani anche in corso di guerra.

⁸⁸ «Il Lavoratore», 25 e 29 aprile 1918.

I divorziati, brillante comm in 4 atti, Wanda Treumann e Viggo Larsen, nuovo per Trieste
La caccia al dollaro, capolavoro americano di avventura, con Robert Warwick
Il castello d'Amori ovvero Il cavaliere della rosa rossa, grande lavoro americano in 5 atti, tratto da un fatto reale della vita americana. Dame e cavalieri, sfarzosi balli, tornei di cavalieri, con Kathlyn William.⁹⁰

L'eterno ebreo, tragedia in 4 atti, di Eugenio Sue, nuovo per Trieste.⁹¹

Matrimonio d'interesse o d'amore, con l'artista americana Clara Kimball-Young, capolavoro americano che da noi ebbe numerosi trionfi.⁹²

Le vie segrete, capolavoro americano, dramma criminale di soggetto avvincente.⁹³

Ramara, capolavoro della rinomata serie *Phantomas*, novità.⁹⁴

Oggi un altro capolavoro sensazionale francese: *Il club degli abiti neri ovvero La cassaforte Lecoq*, in 5 atti, interessante e complicato intreccio, lavoro giudicato superiore a *Rocambole*.⁹⁵

Beni Montano, artista italiano, in *La scommessa del dottor Hirn*, nelle vesti del detective Pino, si è mostrato grande artista cinematografico.⁹⁶

Il mistero della telefonata notturna, della serie *Phantomas*.⁹⁷

La danza delle rose, grandioso film americano, sfarzo di toilettes con splendidi balletti ed emozionante catastrofe ferroviaria.⁹⁸

Trayton, il mostro marino, in 4 lunghi atti, interpretato da valenti artisti e ricca messa in scena. Grandioso capolavoro fantastico assunto nel mare di Quarnero, Fiume ed Abbazia, colmo dell'attrazione, nuovo mondo di fantasia e cuccagna. Questo film è una satira della corruzione del mondo che persuade e soddisfa lo spettatore.⁹⁹

2.3 Gisella Delle Grazie

Tra le figure femminili che ricoprivano un ruolo direttivo nel teatro merita una speciale attenzione Gisella Delle Grazie, che aveva la direzione artistica nel 1917 della Sala Fenice, ma era

⁸⁹ «Il Lavoratore», 1 maggio 1918

⁹⁰ «Il Lavoratore», 5,8,10 e 12 maggio 1918

⁹¹ «Il Lavoratore», 18 maggio 1918. Dal testo di Martinelli riporto alcune frasi tratte dalla critica del tempo: «Trascrizione cinematografica del popolare *feuilleton* del secolo scorso. Sarebbe stato più opportuno lasciar dormire questo lavoro tra i ferri vecchi della letteratura romantica. Di E.Sue c'è qualcosa di meglio da adattare per il cinematografo. Lavoro essenzialmente commerciale della casa torinese. La riduzione è imperfetta e nemmeno logica. Azione troppo spezzata ed episodica. Mario Cimarra sembra un principe indiano»: *L'ebreo errante*, regia di Umberto Paradisi, dal romanzo *Le juif errant* del 1849 di Eugène Sue, Pasquali di Torino: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* cit., 1916, prima parte, pp. 152-153.

⁹² «Il Lavoratore», 23 maggio 1918.

⁹³ «Il Lavoratore», 12 giugno 1918

⁹⁴ «Il Lavoratore», 20 agosto 1918.

⁹⁵ «Il Lavoratore», 30 agosto 1918.

⁹⁶ «Il Lavoratore», 2 settembre 1918.

⁹⁷ «Il Lavoratore», 24 settembre 1918.

⁹⁸ «Il Lavoratore», 28 settembre 1918.

⁹⁹ «Il Lavoratore», 29 settembre e 2 ottobre 1918.

anche una conosciuta compositrice. In tale piccolo ambiente, con l'entrata sulla parallela via S. Francesco (oggi «La piccola Fenice»), annesso all'omonimo teatro nell'allora Corsia Stadion, l'impresaria vi aveva allestito la sua operetta *Il passaporto del droghiere*, eseguita dalla Compagnia comica di prosa e di operette di Mario Verdani «Città di Trieste».¹⁰⁰ Nel 1916 era già conosciuta come compositrice al teatro Familiare, dove aveva debuttato un'altra sua operetta intitolata *L'opera del maestro Pastrocci*, che ebbe un grande successo anche negli anni seguenti.¹⁰¹ L'accoglienza di questo lavoro indusse addirittura il proprietario del cine-varietà Familiare, Giuseppe Gula, a «riformare del tutto il programma di varietà» assegnandolo alla direzione artistica di Gisella Delle Grazie.¹⁰² All'artista triestina, oggi del tutto dimenticata, furono tributati al tempo onori in Italia e in Europa. Aveva esordito giovanissima come compositrice quando, nel 1894, aveva fatto rappresentare la sua *Atala* al teatro Balbo di Torino dalla compagnia Caracciolo (sotto lo pseudonimo di Gisella Raeziellg) ottenendo un entusiastico successo.¹⁰³ Da quel momento le si aprirono le porte di molti altri teatri italiani, mentre nel dopoguerra la Commissione di cure di Grado la incaricò di organizzare le feste per bambini durante la stagione balneare. Dal 1923 si dedicò all'insegnamento di canto e danza nella scuola da lei fondata, ricevendo nel 1908 dal «Sindacato nazionale francese dei professori di danza e di educazione fisica e degli artisti coreografici», dopo il decimo Congresso mondiale di Parigi, il diploma di merito e la medaglia di bronzo. Tra i suoi allievi, molti si imposero nei settori della rivista, dell'operetta e della cinematografia.¹⁰⁴

Nella serata di gala del 5 novembre 1917 alla Sala Fenice si tenne un imponente programma di varietà, diretto da Gisella delle Grazie, il cui ricavato venne devoluto alla beneficenza di guerra. È interessante constatare che questa manifestazione, aperta *dall'Inno a San Giusto*, l'inno municipalistico di Trieste, incluse nel repertorio operettistico in cartellone i nomi di Lehár e Kálmán, costantemente presenti nei cartelloni di questi anni, ma in edizioni rielaborate, un po' per esigenze di novità, di cui le casse vuote dei teatri avevano bisogno all'indomani della disfatta di Caporetto, ma anche per rendere omaggio a due grandi compositori di operette 'viennesi' che avevano però natali ungheresi. *La Principessa della czarda* (la cui *première* viennese era del 1915) apparve alla Sala Fenice in una versione «nuovissima» in forma di «potpourri» e l'operetta *Eva*

¹⁰⁰ «Il Lavoratore», 23 agosto 1917. Compoenti della Compagnia teatrale citata: Mario Verdani, G. Roger, G. Stradi, M. Talis, A. Collenz, M. Roberti, A. Mariotti, M. Almori: Fabiana Licciardi, *Quando a Trieste il teatro della Grande guerra diventa la guerra nei "Theater-Kino-Variété"*, Atti del XV convegno annuale di studio "L'Adriatico nord orientale davanti alla Grande Guerra", Trieste 16 ottobre 2014, «Quaderni giuliani di storia», Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, . XXXVI, 2015, 2, Trieste, pp.313-342:330.

¹⁰¹ «Il Lavoratore», 15 agosto 1916 e 21 gennaio 1918.

¹⁰² «Il Lavoratore», 19 giugno 1918.

¹⁰³ Sono rimaste pochissime notizie di questa prolifica musicista e didatta; quelle riportate sono state ritrovate in ASTs, Fondo Attilio Gentile, b. XXI, fasc. 868, 4756, «Giornale di Trieste», 12 agosto 1950. *Gisella delle Grazie*. La fonte tace sul lavoro di questa compositrice durante la Grande guerra.

¹⁰⁴ Ibid.

venne eseguita in riduzione da un coro di otto voci, denominato «delle 8 Fenici» (in quanto facevano parte dell'organico del teatro Fenice).¹⁰⁵ La popolarità di quest'operetta di Lehár era dovuta anche al fatto che il varietà, richiamato nel primo atto, riproduceva una *tranche de vie* del realismo quotidiano di molte *soubrette* (aspiranti o affermate), oggetto di molti lavori, teatrali e cinematografici, di quel periodo.

Nel 1919 Gisella delle Grazie cedette il suo incarico ad un'altra donna, Maria Tamino, continuando così la tradizione impresariale femminile della Sala Fenice. In gennaio «Il Lavoratore» riportava un comunicato della nuova responsabile in cui, a nome dei 34 addetti della Sala, ringraziava il Governatore Generale Conte Carlo Pettiti di Roreto per aver risparmiato il piccolo teatro dalle requisizioni, salvando tutto il personale dalla disoccupazione. E le sue fortune artistiche durano ancora oggi.¹⁰⁶

2.4 Amelia Collenz

Un'altra donna che diventata *manager* artistica in campo teatrale, durante la guerra, fu l'attrice Amelia Collenz, figlia di cantanti, una dei tanti attori e delle tante attrici locali che debuttarono sui palcoscenici triestini per contrastare la carenza di artisti d'importazione, dovuta alla chiusura dei confini. Di lei si hanno pochissime informazioni, ma vale la pena ricordarla per la sua funzione dirigenziale. Debuttò nel 1916 nella neocostituita compagnia di Carmelo Dangeli al Teatro Rossetti,¹⁰⁷ ma nel 1917 fu scritturata dall'impresario Angelo Curiel per dirigere la sezione di prosa della compagnia di quel teatro, tutto 'al femminile', che era il *Theater-Kino-Variété* Armonia, da lui diretto.¹⁰⁸ E aveva solo 20 anni.

Ecco come la ritrae la «Gazzetta di Trieste»:

Attrice, figlia di cantanti, iniziò a recitare nella compagnia Paolo Colacci-Solari. Mezzo soprano leggero, volle prima cimentarsi nel canto e studiò a Milano, ma un contrattempo la costrinse a dedicarsi alla prosa e ritornò a Trieste, nella Sala Fenice, con la Compagnia "Ars et Labor". Poi girò i teatri della provincia, quindi nella compagnia del Minimo che fu un'anticamera per quegli artisti che poi fecero la loro scalata in quel tempio maggiore che fu il Rossetti. Allora la compagnia di quel teatro consisteva di tre persone: Amelia Collenz, Silvia Comel e Mario Verdani [infatti tutti e tre verranno scritturati nel 1916 da Carmelo Dangeli: NdA]. Ora Amelia Collenz è a capo di una compagnia di prosa al Teatro Armonia, ha vent'anni e alterna la prosa al canto.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Si veda il cartellone di una serata di varietà allestita alla Sala Fenice pubblicato sul «Lavoratore», 5 novembre 1917: «La Triestina. Canto e Danza sui motivi dell' "Eva", eseguito dalle "8 Fenici"», diretta dalla maestra Gisella Delle Grazie: in Fabiana Licciardi, *Quando a Trieste il teatro della Grande guerra* cit., p. 337.

¹⁰⁶ Dall'aprile 1992 il Circolo Fincantieri-Wartsila gestisce la sala, che offre mostre e concerti di autori di primissimo piano: «Il Lavoratore», 21 e 22 gennaio 1919.

¹⁰⁷ «Il Lavoratore», 29 maggio 1916

¹⁰⁸ Si veda a tal proposito il cap. III, par. 3.1.

¹⁰⁹ «Gazzetta di Trieste», 22 aprile 1917. *Artisti concittadini attuali. Interviste e conversazioni*.

3. Che fine fanno gli impresari cinematografici di guerra?

3.1 Enrico Wölfler e la Società Anonima Leoni Films-Agenzia di Trieste

La figura che sicuramente, più degli altri, rappresenta la continuazione della vivacità impresariale della cinematografia di guerra a Trieste era Enrico Wölfler che, come riportato dalle *Guide generali* di Trieste del 1921 e 1922, diventò direttore dell'Agenzia della «Società anonima italiana per il commercio cinematografico Leoni Films» di Milano.¹¹⁰ La sede a Trieste, in via Carducci 39, aveva rimpiazzato quella della succursale della filiale viennese «Pathé film e vendita macchine cinematografiche» fondata nel 1912 e diretta da Eugenio Perucchini, che inizialmente si trovava al Palace Hotel Excelsior in via Lazzaretto Vecchio 3 e, nel 1915, in via Carducci 39 (*Tav. 2, lett. A; Tav. 5, nn. 63 e 92*).¹¹¹

Subito dopo l'armistizio, la Società Anonima Leoni Film a Trieste aveva rilevato la proprietà dei cinematografi Modernissimo Teatro Cine (di nuova fondazione, in piazza S. Giovanni 5), del Teatro Eden (di via Acquedotto, gestito da Caris), dell'Armonia (dell'ex proprietario Angelo Curiel), del Teatro Cinema Nazionale (già Excelsior di via Acquedotto, denominazione che mantiene tuttora) e del Gran teatro Cinema Italia (ex Teatro Cine Ideal). Di quest'ultimo era impresario il fratello Guido Wölfler, che, come già riportato, aveva presso la propria abitazione un deposito di pellicole, divenuto oggetto di perquisizione da parte della polizia (*Tav. 5, che riporta anche le fonti consultate*).¹¹²

Tutta la sovrabbondante cinematografia tedesca, che durante la guerra aveva inondato le sale triestine, sembra essere svanita nell'immediato dopoguerra, quasi a testimoniare che il cinema era un fatto di *business* prima che di gusto, da parte di chi lo produceva, ma è difficile quantificare e qualificare, al di là delle recensioni sui giornali, come il pubblico abbia accolto, favorevolmente o meno, tale repentino cambiamento del mercato cinematografico. Sicuramente, dal punto di vista economico, i dati emersi dalla presente ricerca confermano che Trieste si inserì, già alla fine del 1918, nel grande mercato italiano, grazie soprattutto alla Leoni Films. La ditta poteva contare su sei milioni di capitale nel 1921, aveva la sede amministrativa di noleggio a Milano e tre filiali in Italia, cioè a Trieste in via Giotto 3, a Roma in via dei Macelli 97 e a Venezia in via 22 Marzo 2402. Negli

¹¹⁰ Mantenendo la propria abitazione in via Settefontane 2, dove il fratello Guido aveva il deposito di pellicole: *Guida generale della città di Trieste*, 1921 e 1922, Wölfler Enrico, *ad vocem*.

¹¹¹ «Fabbrica macchine Pathé Consorzio, noleggio films e vendita macchine cinematografiche, dir. Eugenio Perucchini, v. Lazzaretto Vecchio 3, Excelsior Palace Hotel», mentre nel 1915 la filiale viennese a Trieste della «Pathé Frères & C. Gesellschaft m.b.h» per noleggio film e rivendita macchine cinematografiche» si trovava in via Carducci 39: *Guida generale* cit., 1912 e 1915.

¹¹² Cap. II, par. 3.1.

ex territori della duplice monarchia la società aveva rilevato in Istria il Cinema Teatro Garibaldi di Pola e a Fiume il Cinema Teatro Parigi.¹¹³

Il nuovo Cinema Italia (ex Teatro Cine Ideal), nella rinominata via Dante 3, dopo l'italianizzazione delle vie operata dal Governatorato italiano a Trieste, era rimasto un locale di prestigio, definito dalla stampa specializzata nazionale «il più artistico della città e il più adatto per famiglie, decorato su disegni di Lucano, contiene piacevoli quadri di Thümmel, di Flumiani, ecc. Vi si proiettano solamente film di prima visione e di valore artistico».¹¹⁴ Il cinema doveva la propria fama anche per aver legato il suo nome a quello di Umberto Saba, cognato di Enrico Wölfler per averne sposato la sorella Carolina (l'amata "Lina"), il quale lavorò dopo il 1919 per la Leoni Films scrivendo versi promozionali per i film, al cinema Italia (*Tav. 4*).¹¹⁵ Anche Saba, dunque, aveva dovuto fronteggiare la svalutazione del capitale, lasciategli dalla zia Regina, con una sistemazione alternativa. Non è noto quale sia stata la genesi del legame tra la ditta cinematografica milanese con Enrico Wölfler, ma possiamo ipotizzare che l'impresario triestino, essendosi trasferito in Italia prima del 1916 per essere stato multato a causa del suo credo politico e per aver «preso parte ad associazioni irredente italiane», abbia lavorato a Milano presso la Leoni Film,¹¹⁶ città in cui anche il Umberto Saba si trovava.¹¹⁷ Si spiegano, per tali motivi, anche le difficoltà che i fratelli Wölfler dovettero affrontare nella passata conduzione del loro cinematografo Galileo e del bar annesso, ubicati rispettivamente ai numeri 25 e 27 di via Acquedotto. L'autorità, infatti, concesse ad Enrico Wölfler la richiesta di aprire una porta di comunicazione tra i due locali, per poi pignorare l'esercizio del bar-trattoria per le difficoltà finanziarie del locale d'affari e chiedere l'amministrazione forzata del cinematografo, che venne affidata nel 1914 a Ferdinand Müller.¹¹⁸ Il fratello Guido, che nel 1916 aveva chiesto il permesso di poter aprire un locale di noleggio di pellicole in via Settefontane (dove aveva anche l'abitazione), assicurando che la quantità massima di film sarebbe stata di 30 Kg, inferiore dunque al limite massimo di legge, si vide respingere l'istanza in quanto «i locali non corrispondono allo scopo, perché non sono coperti a volta come lo

¹¹³ ACMVe, «La Cine-Fono, Rivista quindicinale illustrata di cinematografia», XV, n. 443, 1922: *réclames* nella *Guida Cinematografica* contenuta all'interno, p. 44.

¹¹⁴ ACMVe, «La rivista Fono-Cinematografica», nn. 453-454, 1922.

¹¹⁵ Renzo Crivelli-Elvio Guagnini (a cura di), *Umberto Saba. Itinerari triestini*, Trieste, MGS press 2007 pp. 151-153. Lo ricorda anche targa apposta sull'entrata dell'ex cinema di via Dante. Scrive Umberto Saba nel *Canto dell'amore* (*Una domenica dopopranzo al cinematografo*): «Amo la folla qui domenicale, / che in se stessa rigurgita, e se appena / trova un posto, ammirata sta a godersi / un poco di ottimismo americano»: Umberto Saba, *Il canzoniere*, in *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano Mondadori 1988, p. 299.

¹¹⁶ ASTs, DP AR, b. 3607 fasc. 3765, 22 giugno 1916..

¹¹⁷ «Ed a Milano, dove non si sogna/d'arte felicemente, e me pensare/ potevo già fra le spente persone»: Umberto Saba, *Autobiografia. I prigionieri. Fanciulle. Cuor Marituro. L'uomo (1924-1930)*, Milano, Mondadori 1959, p. 21. Saba ricorda, inoltre, di essere stato, durante il suo servizio di leva, «cattivo poeta e buon soldato»: ivi, p. 22.

¹¹⁸ ASTs LGT CL, b. 3565 f 1523, 1912; b.3583, f 846, 1913.

prescrive la Legge del 18 agosto 1908 n. 163, nn. 12 e 15.¹¹⁹ Perciò si propone in obbedienza alla predetta Legge di non accordare il chiesto permesso e di ordinare a chi di ragione, per viste di sicurezza contro il fumo, l'immediato sgombero delle films che si trovano depositate nel camerino, sopra le scansie di legno».¹²⁰ Nel 1918, come già argomentato, la polizia eseguì una perquisizione nel locale dove furono rinvenute pellicole per oltre i limiti di legge dei 100 chilogrammi previsti, segno che l'attività di Guido Wölfler era proseguita indisturbata in forma clandestina (almeno fino al gennaio 1918).¹²¹

La succursale triestina della ditta milanese Leoni Films venne iscritta nel Registro degli atti del Tribunale Commerciale e marittimo di Trieste l'11 marzo 1921, come «industria e commercio cinematografici in ogni loro genere sia in Italia che all'estero e più precisamente il commercio ed il noleggio di films cinematografiche, l'esercizio di cinematografi, nonché la produzione di films cinematografiche».¹²² Il suo rappresentante Enrico Wölfler, aveva garantito un importo di 60.000 lire in azioni al portatore «che potranno essere converite in nominativi su richiesta e a spese dei possessori dal lire 100 cadauna». La filiale era dunque una S.p.A. con un proprio Statuto (del 10 marzo 1918, modificato nel 1920), con scadenza nel 1943; nel 1928 la procura venne conferita al direttore Emilio Gariboldi. Il nome Gariboldi, inoltre, era legato anche a quello, molte volte incontrato, di Virginia Perini. Secondo le *Guide Generali* del 1921-1922, della «Monopol Films Perini & C.», in via Valdirivo 3 e 29 (compresa l'originaria agenzia di Abbazia), il marito Perini Luigi, rientrato dal campo di concentramento di Göllersdorf era diventato comproprietario insieme a Gariboldi, sotto la ragione sociale di «Perini-Gariboldi Monopolio Grandi Films, Via Valdirivo 29 e Abbazia».¹²³ Era comproprietario, inoltre, di un negozio di chincaglierie e profumi in Corso Vittorio Emanuele 45.¹²⁴

Dunque, rispetto alle frammentate proprietà e gestioni cinematografiche precedenti, la struttura organizzativa delle imprese a Trieste nel primissimo dopoguerra, sotto l'amministrazione italiana, si rafforzò in forme societarie, attraverso una concentrazione capitalistica grazie a quegli impresari che, durante la guerra, erano riusciti a sopravvivere. La potenza commerciale dell'agenzia

¹¹⁹ ASTs, *Verkehr mit Zelluloid*, Ordinanza 15 luglio 1908 dei Ministeri del Commercio, degli Interni, delle Finanze, delle Ferrovie, dei Lavori Pubblici e della Difesa del Paese, d'intesa con il Ministero della Guerra, B.L.I. (Bollettino delle Leggi dell'Impero), n. 163, concernente il trattamento della celluloidi, dei prodotti e degli scarti di celluloidi, fasc. 5, pp. 92-93.

¹²⁰ ASTs, LGT CL, b. 3654, fasc. 82.

¹²¹ Ivi, 10 gennaio 1918.

¹²² ASTs, TCM, Rg. B.III 114

¹²³ ASTs, TCM, Rg. A IX 148: «Luigi Perini ed Emilio Gariboldi si costituiscono in società a nome collettivo per esercitare in Trieste in via Valdirivo 3 l'esercizio di Compravendita e noleggio di films cinematografiche ed accessori sotto la ragione "Perini e Gariboldi"; «Luigi Perini, n. 1874, industriale, arrestato 21.5.1915, deportato a Göllersdorf»: BCTs, *Schedario dell'irredentismo* cit.

¹²⁴ ASTs, TCM, Rg. A VI 156, Luigi Perini e Giovanni Ivancich costituirono il 1 agosto 1919 una società aperta a nome collettivo per l'esercizio in «chincaglie» sotto la ragione sociale «Luigi Perini & C.».

triestina della Leoni Film rientrava a pieno titolo nella suddette forme consortili, alle quali partecipava anche un altro colosso della cinematografia italiana, la Società Italiana per il Commercio Cinematografico di Milano, nella stessa sede di via Carducci 39; il 20 gennaio l'agenzia si fregiava di avvertire i cinematografisti «di avere a loro disposizione 40 apparati completi delle migliori marche come Ernemann, Eureka, Pathé, Icka, a prezzi convenienti».¹²⁵ Il 29 febbraio seguente Enrico Wölfler, per conto della Società Italiana per il Commercio Cinematografico, assunse l'incarico del teatro Eden, diretto da Machne, che come abbiamo visto era stato durante gli anni bellici, assieme al Fenice, il locale più ampio e più attivo per quantità e qualità di spettacoli di cinema, prosa e varietà.¹²⁶

La S.I.C. (Società Industria Cinematografica), socia della Leoni Films, a garanzia limitata, era stata costituita il 18 agosto del 1919 e aveva sede a Trieste; era un «esercizio di cinematografi ed industrie affini, compresa la produzione e il commercio di pellicole cinematografiche, in particolare nell'esercizio del cinematografo Modernissimo, in Piazza San Giovanni 5».¹²⁷ Questo cinema era del tutto nuovo, di notevole eleganza e prestigio, arredato con i capolavori della pittura triestina: «La mostra d'arte ammiratissima e le belle opere di scultura di Rovani, Levi, le tele del Bertagno, Lucano, Silvestri, Bolaffio ed altri, del Grimani del Ballerini attirano una folla di intellettuali. Diana Karenne trionfa nella *Signora dalle rose*. Ammirata le opere in muratura eseguite dalla ditta Francesco Ferluga».¹²⁸ La S.I.C. era stata fondata con un capitale di 70.000 lire e nel 1920 estese la sua attività agli esercizi pubblici, ai buffet e bar, uniti a ciascuno dei cinematografi da essa gestiti, grazie ad un capitale che in un anno era lievitato a ben 210.000 lire.¹²⁹ La somma ci rivela, dunque, il giro d'affari sotteso a questa industria, che da artigianale era diventata capitalistica in pochissimo tempo, mantenendosi sempre in linea, inoltre, con la tradizione triestina di abbinare al cinematografo un servizio di buffet o bar: non aveva abdicato, dunque, alla sua dimensione così intimamente sociale di ritrovo, oltre che di divertimento.

Quanto successo negli anni seguenti non fa che confermare la strada organizzativa in grande stile intrapresa dall'industria cinematografica del dopoguerra. Nel 1926 la Società Anonima Pittaluga, di Genova, assorbì la U.C.I. (Unione Cinematografica Italiana) e la Leoni Films,

¹²⁵ «Il Piccolo», 31 gennaio 1920.

¹²⁶ «Teatro Eden. Portiamo a conoscenza del nostro spett. pubblico che con la giornata di oggi abbiamo affidato al signor Enrico Wölfler per la Società Italiana per il Commercio Cinematografico l'amministrazione e la Direzione artistica di questo Teatro. Siamo ben certi che la predetta Società saprà pienamente soddisfare le esigenze artistiche dello Spett. Pubblico, sia per quanto riguarda gli spettacoli cinematografici che la Varietà. Dev. Obbl. Franc Machne & C.. Abbiamo assunto con oggi dai signori Franc. Machne & C. l'amministrazione e la direzione artistica di questo Teatro. I potenti mezzi dei quali la nostra Società dispone e i precedenti successi in tutte le imprese da essa assunte, sono per lo Spett. Pubblico la migliore garanzia che il teatro Eden, continuando nelle buone tradizioni, sarà in breve per la nostra città un ritrovo interamente degno della sua crescente importanza»: «Il Piccolo», 29 febbraio 1920.

¹²⁷ ASTs, TCM, Rg. C. III, 99.

¹²⁸ «Il Piccolo», 13 febbraio 1920 e «Trieste 1920. Cronache di un anno del primo dopoguerra», cit.

¹²⁹ ASTs, TCM, Rg. C. III, 99 cit.

comprese le aziende ad essa aderenti, sotto gli auspici della Banca Commerciale Italiana.¹³⁰ L'Anonima Pittaluga, del commendatore Stefano Pittaluga, con sede a Torino e ramificata dalla Venezia Giulia alla Sicilia, aveva, infatti, acquistato le azioni delle altre Società, divenendo praticamente la padrona del mercato cinematografico italiano. L'operazione ebbe lo scopo protezionistico di fronteggiare la concorrenza estera; la Pittaluga, a tale scopo, aumentò il proprio capitale da 15 milioni nel 1922 a 100 milioni nel 1926, grazie alla partecipazione della Banca Commerciale Italiana, acquisendo anche i più importanti locali italiani di proiezione. Era, inoltre, la sola acquirente della produzione estera e, pertanto, era in grado di imporre ai concorrenti l'acquisto dei film italiani, che entravano in tal modo nell'ampio giro internazionale capeggiato da America e Inghilterra, le cui importazioni in Italia erano state finora molto deboli. In Italia la Pittaluga aveva la gestione di oltre 1000 sale in fornitura esclusiva, di cui 60 cinema in gestione diretta; inoltre, novità per l'epoca, riforniva cinematografi specifici di bordo per i piroscafi.¹³¹

A Stefano Pittaluga la critica attribuiva una solida fede di «patriottismo», che serviva anche da copertura per un grosso giro d'affari.¹³² Tale «redenzione» cinematografica della società torinese Pittaluga aveva il suo bozzolo anche a Trieste, dove nel 1927 veniva aperta una sede che, oltre alla vendita-noleggio di pellicole e alla gestione di sale cinematografiche, era attiva anche nell'esercizio delle imprese teatrali. La procura venne conferita, ancora, ad Emilio Gariboldi e la scadenza societaria venne fissata al 1945.¹³³

3.2 Altri impresari di rilievo. Licenze cinematografiche per buona condotta politica... italiana

Le medesime misure restrittive, sostenute da indagini della polizia austriaca sulla buona condotta politica al fine di concedere le licenze professionali ad impresari ed esercenti, vennero assunte dal governatorato italiano dopo il 3 novembre 1918. Il caso dell'impresario Bernardo Katz, rumeno, originario della Bessarabia, rivela quale dovesse essere il clima persecutorio verso i cittadini austriaci, che imperava nella neonata Trieste italiana. Questi, nel 1919, chiese, infatti, alla Questura di Trieste il rilascio della licenza cinematografica per assumere l'impresa del cinematografo Savoia (ex Orfeo, in Piazza Piccola, dietro il Municipio), che era stato chiuso nel

¹³⁰ La U.C.I., sotto la cui ragione rientravano dal 1919 case come Cines, Italafilm, Caesarfilm, Tiberfilm, Film d'arte italiana ed altre, col concorso di alcune banche, si era costituita a Roma con un capitale di 30 milioni, ed era diretta inizialmente da Prospero Colonna, sindaco di Roma. Per la «Società anonima Stefano Pittaluga, primaria casa noleggio films, sede a Genova, succursale a Torino, concessionaria per il Piemonte e Liguria di tutta la produzione italiana e della migliore produzione estera, grande stocks di films disponibile in vendita e in noleggio a prezzi convenientissimi, agenzie in numerose città italiane»: ACMVe, «La Cine-Fono, Rivista quindicinale illustrata di cinematografia», XV, n. 443, 1922: *Reclame* nella *Guida Cinematografica* contenuta all'interno, p. 44.

¹³¹ «La Cine-Fono. Rivista quindicinale illustrata di cinematografia», n. 452, 1922

¹³² «La vita cinematografica», nn. 5-6, 1926.

¹³³ ASTs, TCM, Rg. B V 219:

1915 in seguito agli avvenimenti bellici: precisa, a tale scopo, di essersi stabilito a Trieste da quindici anni, dove ritornò «dopo esser stato internato per ordine del cessato governo austriaco quattro anni e tre mesi a Waidhofen, nella Moravia».¹³⁴ Il Comando dei Carabinieri Reali informava, a tal proposito, che «Bernardo Katz gode di buona fama ed è di buona condotta politica e morale e non risulta si sia finora occupato di politica, né che professi sentimenti ostili all'Italia» e che non vi erano motivi ostativi, pertanto, per concedere il nullaosta alla concessione della licenza cinematografica richiesta.¹³⁵ Dunque i passaggi e i rigidi controlli politici del procedimento amministrativo, che presiedevano la concessione delle licenze sotto l'amministrazione militare austriaca, erano esattamente gli stessi osservati dall'amministrazione civile italiana.

E' necessario riprendere, facendo riferimento alla *Tav. n. 4*, alcune figure commerciali, singole o consortili, già incontrate, per capire la portata della loro attività nel dopoguerra, dopo anni di misere possibilità finanziarie, ma di grande crescita professionale, soprattutto grazie alle relazioni cinematografiche internazionali di quest'industria, che furono determinanti per la loro sopravvivenza.

La «Cooperativa cinematografica per la produzione, noleggio e smercio delle pellicole Triestefilms», diretta nel dopoguerra dal regista e attore Ferruccio Tumiatì,¹³⁶ era l'erede della già citata Monopolio Triestefilms, che aveva sede in via del Torrente 12 e il deposito in via San Francesco 2.¹³⁷ Già durante il conflitto era riuscita a conquistare una buona fetta del mercato cinematografico, tanto che in settembre poteva annunciare «a tutti gli interessati teatri e cine della città e provincia, di aver l'esclusivo monopolio per tutta la regione italiana dell'Austria-Ungheria delle migliori films di produzione della nuova serie 1918-1919».¹³⁸ In settembre le sue *réclame* pubblicate sui giornali recavano al centro i simboli della municipalità triestina, il cosiddetto 'melone' con l'alabarda, evidente segnale della consapevolezza, da parte della cittadinanza, che il *finis Austriae* era una prossima e inevitabile conclusione del conflitto (*Foto n. 11*). Tutti i film di questa serie erano nuovi per Trieste ma, nonostante il forte aumento del costo, la ditta pubblicizzava che «i prezzi di noleggio saranno miti, per acquistare un'estesa cerchia di clienti. Disponibili per la vendita oltre 200.000 metri di films già sfruttate». Dunque era evidente che il noleggio era la strategia commerciale più redditizia, e a questa venivano riservate le prime visioni, mentre i film di

¹³⁴ ASTs, R. Governatorato, poi Commissariato Generale Civile per la Venezia Giulia, Atti di Gabinetto (1919-1922), b. 49, fasc. 23, 1919, Cinematografi, 30 gennaio 1919. La R. Questura all'Ufficio del Commissariato Civile, per competenza,.

¹³⁵ Ivi, 10 febbraio 1919.

¹³⁶ ASTs, Fondo Attilio Gentile, Rispetto alla Triestefilms degli anni di guerra, la nuova società era anche produttrice di film: qualche anno dopo, proprio allo scoppio della prima guerra mondiale, si girano dei film d'impronta patriottica come "A Trieste - vincere o morire (1915), *Guglielmo Oberdan, il martire di Trieste* (1915), *Trieste (I vendicatori di Guglielmo Oberdan)* 1915.

¹³⁷ «Il Lavoratore», 2 settembre 1918.

¹³⁸ Ibid.

seconda o terza visione potevano essere venduti. Nella programmazione compaiono i quattro «film teatrali» della serie Alfred Lind, dedicata al mondo del circo (*Il circo Wolfson*, *Il Jockey della morte*, *Il circo continentale ovvero la pantomima della morte* e *Karlton Varieté*) e le serie delle dive del momento: l'immortale Francesca Bertini («divina stella dell'arte italiana e beniamina di tutto il mondo»), Lotte Neumann («la sublime bellezza e apprezzata artista berlinese») e Hedda Wernon («la simpaticissima artista berlinese dalla chioma d'oro che sa far piangere e sbellicare dalle risa»).

Eugenio Zotter è un nome che compare nel mondo cinematografico triestino solo nel 1918, quando entrò in società con Nicolò Quarantotto e insieme condussero l'ufficio di noleggio e vendita di apparati per cinematografi in via Rittmeyer 14, nella ex sede di Quarantotto prima del suo internamento, dove durante la guerra aveva istituito uno stabilimento artististico-tipografico, di cui procuratore era un certo Ettore Apollonio, e che stampava soprattutto manifesti teatrali murali.¹³⁹ In realtà Zotter nel 1918 risultava unico proprietario, mentre Quarantotto era socio in accomandita insieme ad Ettore Apollonio (sotto la ragione di «Zotter & Co.»); ora poteva fregiarsi di offrire «grandiosi film teatrali di monopolio per Trieste, Pola, Istria, Friuli, Dalmazia, Trento e Tirolo del Sud, stagione 1918-19».¹⁴¹ Non basta. Gli intrecci professionali erano destinati ad infittirsi nell'ultimo anno di guerra: Zotter, alla fine del 1918, assunse anche la comproprietà del cinematografo Galileo con Ferdinando (non più Ferdinand) Müller, al posto dei fratelli Wölfler, nel ridenominato viale XX Settembre (ex via dell'Acquedotto: *Tav. 1 e 2, n. 8; Tav. 4*).¹⁴² La programmazione era imponente e del tutto originale rispetto alle altre pubblicate fino a quel momento, segno che l'impresario si riforniva da case diverse rispetto ai suoi colleghi.¹⁴³ E' quanto traspare anche dagli annunci pubblicitari dai quali si evince, inoltre, quanto più evolute stavano

¹³⁹ Ed ancora: Asta Nielsen, Ester Carena, Maria Orska, Rita Jolivet, Hedda Beck, Maria Vidal, Pola Negri, Maria Fein, Lia Lei; Federico Zelnick, Stuart Webb-Reicher, Francesco Hoffer, Bernd Aldor, Kaiser-Titz (Phantomas), Nils Chrisander, Egone Mogens, Harry Piel: «Il Lavoratore», 2 settembre 1918.

¹⁴⁰ Guida generale cit., 1915

¹⁴¹ «Il Lavoratore», 13 settembre 1918.

¹⁴² ASTs, TCM, Rubrica delle ditte, Registro A. IX, 148.

¹⁴³ Tra gli altri titoli di film si citano: *Taifun*, dramma d'autore in 5 atti, d'azione cinese, massima sensazione; *Lola La Nera*, dramma sociale in quattro atti con Maria Orska e Teodoro Loos; *Figli aristocratici*, dramma sociale, *Il duello americano*, dramma d'avventure con Ester Carena (serie Lindt), *Il marchio di Caino*, con Richard Oswald e Eva Speier; *Il veleno della storica famiglia De' Medici*, serie Maria Fein, con E. Kaiser-Titz; *La passione pel giuoco delle corse*, film sportivo con Bern Aldor (serie Richard Oswald); *L'alchimista*, film romantico con Rita Clermont, in sei atti giganteschi, costumi originali; *Il segreto del calice d'oro*, con Ottone Tressler; *Il grandioso circo indiano Janajas*, assunto sull'isola di Ceylon, oltre 6000 personaggi, in sei atti; *Il suo nemico mortale*, dramma d'avventure con Ester Carena; *La morte ridente*, cinque atti passionali; *Le ballerine*, con Dora Kaiser, sfarzosa messa in scena, magnifiche danze; *Il segreto della signora Edith*, *Sotto la maschera dell'amore*, della serie Caino, la più grande sensazione della cinematografia, in venti atti e quattro parti, ogni parte è suddivisa in cinque atti, di circa 2000 metri. Prima parte: *Il destino del Castello Santarem*, interprete Erich Kaiser-Titz, la più grande meraviglia della stagione. Inoltre le ricche e spettacolose film della serie Maria Fein ed oltre trenta film con primari artisti che per lucro di spazio vengono omesse: Ibid.

diventando le *réclame*, attente ai singoli film e ai singoli target sociali, arricchite con nuove formule e una variegata scelta di prodotti e servizi cinematografici:

Invito i signori proprietari di Teatri e Cinematografi a disporre per tempo le programmazioni. Per i cinematografisti i film saranno di sicura garanzia per un buon affare e per il pubblico di massima soddisfazione. Con altro avviso i cinematografasti verranno invitati a prendere ispezione della fastosa *réclame* dei summenzionati film. Fornisco impianti completi di cinematografi per teatri, scuole, società e famiglie. Pezzi di ricambio. Preventivi e disegni gratis a richiesta.¹⁴⁴

Il nome di Eugenio Zotter rimase nelle riviste cinematografiche anche degli anni successivi, dove risulta ancora comproprietario del cinema Galileo insieme a Ferdinand Müller e proprietario unico, invece, del «Teatro del Popolo».¹⁴⁵

Degni di nota, tra quelli riportati nella *Tavola 4*, sono, ancora, alcuni impresari che continuarono fruttuosamente l'attività nel dopoguerra, tra i quali Gaetano Furlani, la cui «Industrialfilms» continuava ad essere un ufficio di noleggio e vendita (nelle nuove sedi di via Cassa di Risparmio n. 8 e Piazza Tommaseo n. 2); anche lui, come Zotter, aveva esteso la propria azione commerciale diventando proprietario del prestigioso cinema Savoia Excelsior del Palace Hotel, dove suonava anche una grande orchestra (*Tav. 5*)¹⁴⁶

La *Guida cinematografica italiana* del 1915 riporta l'esistenza a Trieste di una Agenzia della ditta di commercio di film condotta a Milano dal cav. Giovanni Pettine,¹⁴⁷ che però, molto probabilmente, sospese l'attività (di cui non sono state rinvenute tracce) durante la guerra, per riprenderla come «la più antica casa Italiana per il commercio cinematografico, Milano, Corso Venezia 2, monopolio films internazionali, impianti completi cinematografici, macchinario, accessori, pezzi di ricambio e articoli inerenti».¹⁴⁸

Restavano in corsa anche l'armeno Erwant Anmahian, che diventò rappresentante della Ararat Film (armena) con sede principale a Trieste, nella rinominata via Roma 23, e due agenzie, una a Venezia e una a Riva del Garda.¹⁴⁹ Anche Giovanni Laurencich sopravvisse alla bufera bellica, rilevando la «Triestefilms» di via Carducci 12 (ex via del Torrente), denominata «Trieste Italica Film», un monopolio non solo per l'Italia, ma anche per la neonata Jugoslavia, con deposito in via S. Francesco 2: tale dato conferma la sua collaborazione, e forse addirittura direzione, con la

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ ACMVe, «La Cine-Fono, Rivista quindicinale illustrata di cinematografia», XV, n. 443, 1922. *Réclame* nella *Guida Cinematografica* cit., p. 44.

¹⁴⁶ ACMVe, «La Cine-Fono, Rivista quindicinale illustrata di cinematografia» cit., nn. 453-454. *La Guida generale* cit, 1921, voce «Alberghi».

¹⁴⁷ Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano, I registi*. Roma, Gremese 2002, p. 334.

¹⁴⁸ «Agenzia triestina riportata nella rivista ACMVe, «La Cine-Fono, Rivista quindicinale illustrata di cinematografia», n. 443, 1922: cit., *Guida Cinematografica* cit., p. 44.

¹⁴⁹ *Guida generale* cit., 1921.

grande ditta triestina Triestefilms, che proprio in via San Francesco 2, come già esposto, aveva il suo deposito.

Come nel caso di Virginia Perini, che faceva pervenire le proprie pellicole a Fiume e a Zara tramite i suoi collaboratori, anche dalla Croazia il mercato cinematografico risaliva fino a Trieste. La ditta «Urania» di Zagabria, «primaria Società croata in azioni per l'industria di film», con filiale a Fiume (via Lodovico de Adamich 10), e con sede a Vienna nel dopoguerra pubblicizzava a Trieste le proprie «ultime eccezionali creazioni cinematografiche».¹⁵⁰ Si trattava di serie, anche totalmente nuove, quali le serie Eichberg, Nordisk, Stuart Webbs, Wiener Kunstfilm; ma il punto di forza di questa agenzia era la «massima convenienza dei prezzi».¹⁵¹

4. Una discussa stagione lirica croata a Trieste

Il 6 aprile 1918 «Il Lavoratore» annunciava l'imminente allestimento di una stagione d'opera croata al teatro Rossetti di Trieste, sovvenzionata dal bano di Zagabria, eseguita dalle compagnie drammatico-musicali provenienti dai teatri di Zagabria ed Ossek (Osijek), riunite nel Teatro Reale Nazionale Croato di Zagabria. Gli attori croati prevedevano di produrre un ricco repertorio per due mesi consecutivi e, secondo le indiscrezioni della redazione, «la locale società slovena di dilettanti filodrammatici hanno in progetto la formazione di una compagnia drammatica stabile».¹⁵²

Nel cartellone del politeama Rossetti figuravano *La sposa venduta* del ceco Bedřich Smetana (1866) e *Nikola Šubić Zrinski* del compositore fiumano Ivan Zajc (1876). Entrambi i lavori costituivano il simbolo del sentimento patriottico e del tentativo di creare un'opera lirica nazionale (rispettivamente, ceca e croata); nella seconda, specialmente, l'accento nazionalistico era assegnato all'eroe protagonista Nikola Zrinski, il comandante della fortezza ungherese di Siget, che nel 1566, secondo la leggenda, salvò l'Occidente dall'invasione degli Ottomani, sotto i quali si celava il riferimento implicito all'imperatore Francesco Giuseppe e agli ungheresi.¹⁵³ Inoltre erano

¹⁵⁰ Tra i film si segnalano: *La Favorita del Maharadscha ossia Un'Europea nell'harem*, *Le gioie pure della vita ovvero Il romanzo d'una ballerina*, con Fern Andra, e *Il segreto del cofano*, *Illusioni e follie*, *Eroi della montagna*, *L'eredità degli avi*, *Le vicende della vita*: «Il Lavoratore», 7 giugno e 3 luglio 1918.

¹⁵¹ «Il Lavoratore», 3 luglio 1918.

¹⁵² «Il Lavoratore», 6 aprile 1918.

¹⁵³ «Ivan Zajc (1832-1914), a composer from Rijeka, who studied at the Milan conservatory and made his name as an operetta composer in Vienna during the 1860s, came to Zagreb and took over the organization of the Opera, its conducting and directorship. He also had to create a national repertoire, because the lack of well-educated musicians and, especially, able composers was considerable. The idea of inner consolidation also presented the musical idea of national idiom in the choruses. That national idiom varies from the idea of simple melodic construction with clear harmonic plan, i.e. the new composition in the manner of a folk tune, all the way to the adapted citations of folk melodies»: *Vjera Katalinić, The opera as a medium of the national idea at the south-east of the habsburg monarchy: the case of the national theatre in Zagreb, the capital of Croatia*, in Ivano Cavallini (a cura di), *Nation and/or Homeland*.

previste diverse opere liriche italiane, fatto, questo, tendenzioso e di plurime interpretazioni: *Traviata* (opera inaugurale), *Lucia di Lammermoor*, *Nozze di Figaro*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Carmen* e *Terrabassa* del m. D'Albert (già rappresentata a Trieste, per la prima volta, nel 1917).¹⁵⁴ L'organico che accompagnava gli attori era imponente: 60 orchestrali, 60 coristi e 20 ballerine, diretti dal maestro Kresimir Baranovich.¹⁵⁵ Si erano uniti alla compagnia croata anche alcuni cantanti locali, essendo scritturati per sostenere le parti nelle opere italiane, che inaugurarono la stagione: Ada Sari (Travata), I. Rijavec (Alfredo) e il baritono concittadino Roberto Promossich (Germont).¹⁵⁶

Come era prevedibile l'avvenimento innescò una polemica di natura politica, radicata nel conflittuale sviluppo demografico della città tra Otto e Novecento, durante il quale le minoranze slovena e croata si erano potenziate e integrate nel tessuto cittadino, divenendo una realtà strutturale non solo fra le fila di artigiani e operai, ma anche nel mondo della finanza e della politica locale. Si pensi alle grandi compagnie di navigazione delle famiglie croate Kozulić e Martinolić, provenienti da Lussino, ai Polić di Buccari, ai Kosović di Sabbioncello, solo per citare alcune realtà che acquistarono fama internazionale (anche se i lussignani e i dalmati si reputavano autoctoni, di cultura veneta e ben lontani dai croati); nel 1870 l'80% dei capitani e altri quadri professionali del Lloyd austriaco era composto da croati.¹⁵⁷ È opportuno ricordare, a tal proposito, che a Trieste la rete associativa slovena e slava era ben organizzata nelle *čitalnice*, più marcatamente slovene all'inizio del XX secolo. Prima della guerra le associazioni avevano acquisito forza consorziandosi con giornali e banche slovene e croate, tra cui la storica «Tržaška posojilnica in hranilnica - TPH», fondata nel 1891 dai vertici del movimento patriottico sloveno «Edinost», la croata «Jadranska banka», fondata nel 1905 con capitale sloveno e croato, e la «Hrvatska štedionica», solo per citare alcuni degli istituti di credito a maggioranza azionaria sloveno-croata: queste partecipavano alla vita economica insieme ad altri partner quali società assicurative, imprese marittime ed industriali ed erano perciò in grado di competere con le realtà finanziarie triestine.¹⁵⁸ Dai bilanci degli istituti italiani e sloveni di Trieste si evince che l'ammontare dell'intero capitale bancario di matrice

Identity in the 19th Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe, Udine, Mimesis 2012, pp.125-134: 128-131

¹⁵⁴ «Il Lavoratore», 30 maggio 1918.

¹⁵⁵ L'eroe per eccellenza, che combattè e morì per la sua terra nel 1566 [...]. Dei popoli jugoslavi, il croato è certamente il più fantastico e il più appassionato. Dinanzi alle leggende e ai canti popolari slavi impallidisce la figura storica di *Zrinski*, bano di Croazia, difensore di Sziget, morto per la sua patria. Quando il maestro Giovanni Zajc stava tessendo al suo telaio la tenue trama della sua composizione, spuntava, dopo un passato di lunghe tenebre, la prima aurora della libertà tra il popolo croato, Era l'epoca del suo risveglio nazionale: «Il Lavoratore», 13 (*Le prime rappresentazioni. Nikola Zrinski nella leggenda e nell'opera croata*) e 18 giugno 1918 (*Teatri e Concerti: Il "Nicola Zrini" al Politeama Rossetti, del compositore Zajc*).

¹⁵⁶ «Il Lavoratore», 6 giugno 1918.

¹⁵⁷ Petar Strčić, *La storia dei croati*, in J.C. Damir Murković (a cura di) *I croati a Trieste*, Edizioni Comunità Croata di Trieste 2007, pp. 19-44:29.

¹⁵⁸ Milan Pahor, *Gli sloveni e i croati dalla monarchia austro-ungarica alla repubblica italiana*, in Damir Murković, *I croati a Trieste* cit., pp.45-72, pp. 60-62.

italiana alla fine del 1913 superava quello di matrice slovena e croata soltanto del 9%. Nell'estate del 1914 i risultati delle banche slovene e croate avevano di fatto raggiunto il livello economico di quelle italiane e, se sommati al livello delle filiali triestine delle banche boeme, il bilancio del capitale slavo sarebbe risultato addirittura superiore.¹⁵⁹ Dunque il peso economico delle due minoranze in città era tutt'altro che ininfluenza e questo non poteva avere, di conseguenza, una ricaduta nella vita culturale della città. Il polifunzionale *Narodni Dom* era la manifestazione visibile, nella centralissima Piazza Caserma, dell'accresciuta forza associativa, artistica, ricreativa, finanziaria e istituzionale delle componenti slovena e slava.¹⁶⁰

Nel contesto appena accennato vanno collocate, dunque, le tensioni interne alla componente socialista a cui apparteneva «Il Lavoratore», che seguì da vicino le polemiche scaturite da questa stagione lirica croata. Il socialismo era frammentato nelle spinte autonomistiche contrastanti degli slavi dell'Istria, delle posizioni filoitaliane (di Puecher e Lazzarini) e dell'internazionalismo socialista dei triestini, capeggiato da Valentino Pittoni. «Il Lavoratore», allineato con l'ultima delle tre correnti, si trovava pertanto in una delicata posizione, di fronte alle accese istanze di riconoscimento delle varie nazionalità; per cui le lodi tessute dal giornale nei confronti della Compagnia stabile del Teatro Nazionale di Zagabria suonarono come un affronto alle orecchie dei cantanti che, contestualmente, al teatro Fenice stavano eseguendo la stagione lirica dedicata perlopiù all'opera italiana; e il 'botta e risposta' del critico teatrale del giornale, Gastone Zuccoli, in polemica con l'impresario Olimpio Lovrich mise in moto una scottante polemica. A soffiare sul fuoco interveniva il fatto che gli artisti croati cantavano anche in italiano: il critico Zuccoli, compositore, organista, allievo e amico di Smareglia, aveva interpretato questo fatto come un omaggio che la compagnia croata intendeva porgere alla città e aveva apprezzato spassionatamente la bravura dell'orchestra e del coro, «finalmente, dopo tanto amaro digiuno», suscitando così la reazione dell'impresario del Fenice Olimpio Lovrich.¹⁶¹ Riporto un estratto del suo entusiastico apprezzamento verso la compagnia croata, 'motivo del contendere' delle successive risposte di Lovrich:

[...] Non un angolo vuoto per riparare dalla ressa ondeggiante della gran folla. Fu un successo incontrastato. Lo spettacolo si imponeva per la sua serietà ed omogeneità. Ogni esecutore era conscio che recava il suo contributo, sia pur modesto, allo spettacolo. Ada Sari, artista polacca, rivelatasi sui palcoscenici italiani, venne fischiata nella *Traviata* alla Fenice di Venezia per la sua impronta "verista", una interpretazione tutta propria che si avvicina allo spirito del dramma, ove il dialogo forma il ritmo musicale e la voce accenna sommamente [...]. Possiede un organo vocale preziosissimo [...]. L'orchestra era numerosa e intonatissima, diretta da Milan Sachs. Fu un avvenimento unico nella

¹⁵⁹ Ivi, p. 67.

¹⁶⁰ Ibid., pp. 68-69.

¹⁶¹ Sulla figura del compositore, pubblicista e organista Gastone Zuccoli, le cui partiture risentono dello stile di Antonio Smareglia, in onore del quale pubblicò una monografia nel 1923, si veda Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*, Trieste, Italo Svevo 1988, pp. 221-226.

storia del teatro cittadino. [Al teatro Fenice] il tenore Lambertini, la signorina Polla, la Toinon Enenkel, il Gittoni ed altri ancora furono sempre incoraggiati dal giornale più diffuso della nostra città, anche perché si trattava, in singoli casi, di una questione di pane. Ma dall'orchestra ci si poteva aspettare uno spettacolo più degno. Firmato Gastone Zuccoli.¹⁶²

Alla luce di quanto sopraesposto, appare incoerente, se non iniquo, l'atteggiamento assunto dall'«Obzor di Zagabria, giornale del nazionalismo croato, che il 10 giugno accusava la stampa italiana di Trieste, in particolare l'organo dei socialisti triestini, per non aver dato alcuna notizia dell'arrivo e delle rappresentazioni teatrali della compagnia croata a Trieste «e tutto a cagione che ivi si trova presentemente l'opera croata di Zagabria. I giornali italiani recano annunci e notizie di teatri e divertimenti tedeschi, mentre boicottano l'arte degli slavi».¹⁶³ L'«Obzor» del 12 giugno aveva, inoltre, tradotto per intero le critiche di Zuccoli. Tali accuse confermano, dunque, che il fatto artistico aveva assunto un colore fortemente politico, di cui era diventato mero pretesto, malgrado Zuccoli avesse tentato un imparziale riconoscimento della professionalità del *cast* croato. E i giornali concorrevano alla battaglia sull'opinione pubblica, con gli stessi mezzi tanto da parte dei liberali filoitaliani quanto dei filoautriaci o filoslavi.¹⁶⁴

La questione venne ripresa dopo la *première* dell'opera nazionale croata *Nikola Subić Zrinjski*,¹⁶⁵ richiamando passati contrasti. Nella rubrica di *Cronaca* il medesimo giornale cercava di mediare, infatti, le tensioni delle diverse nazionalità, ricordando che all'inizio della guerra era stato boicottato l'arrivo della compagnia Città di Roma, diretta dal celebre Ferruccio Garavaglia, che aveva già recitato al Rossetti, su invito del Circolo Socialista; pertanto, commenta l'articolaista, «il nazionalismo, italiano, sloveno o tedesco, non cambia mai. L'Edinost [giornale sloveno] e gran parte della stampa croata prendono appiglio da tutto per gettare luce sulla Compagnia Stabile di Zagabria, perché permette ad alcuni degli artisti di cantare in italiano, in un teatro frequentato da 9/10 italiani! La faccenda ci illumina sulla democrazia della nuova Jugoslavia del "Narodni Dom" e sui sentimenti di fraternità del nazionalismo sloveno».¹⁶⁶

La anomala versione italo-croata della *Traviata* (e delle successive opere italiane), in cui accanto all'italiano della Sari gli altri cantanti adoperavano il croato, non poteva non diventare il pretesto di ulteriori malcontenti,¹⁶⁷ che si trasformarono in una guerra mediatica, conseguente a quella politica. Proprio l'«Edinost», l'organo degli sloveni il 26 giugno aveva dato notizia del

¹⁶² «Il Lavoratore», 9 e 10 giugno 1918.

¹⁶³ Riportato in «Il Lavoratore», 14 giugno 1918. Sulla stampa croata e la sua diffusione a Trieste si veda Ante Jakić, *Il periodico «Il Pensiero Slavo»*, in Damir Murković, *I croati a Trieste* cit., pp. 285-328: 298-304.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Tamburino del Politeama Rossetti: «Oggi, causa difficoltà tecniche, non avrà luogo l'annunciata rappresentazione diurna dell'opera Lucia di Lammermoor. Questa sera prima rappresentazione dell'opera nazionale "Nikola Subić Zrinjski", protagonista Marko Vuskovic, altri esecutori sig.re Polak, Zlicar, i sig.ri Jastrzebski, Rijavec, Lesi, Primosich. Lunedì terza rappresentazione di Tosca»: «Il Lavoratore», 16 giugno 1918.

¹⁶⁶ «Il Lavoratore», 1 luglio 1918. *Cronaca di città. La loro difesa nazionale...*!

¹⁶⁷ «La Gazzetta di Trieste», 9 giugno 1918.

boicottaggio della serata d'onore dell'artista Sari,¹⁶⁸ il cui nome, già conosciuto a Trieste, infatti per qualche sera non comparve più sui tamburini del «Lavoratore», le cui parole lasciavano trapelare quanto questa stagione croata si fosse tramutata in un vespaio razziale: «Era da aspettarsi che la serata sarebbe stata qualcosa di straordinario. Ma così non fu. Platea e palchi mezzi vuoti, gradinate e gallerie con parecchie lacune. Il nostro pubblico [sloveno] era poco numeroso perché in tutto il tempo che ebbe qui a cantare non si è intesa una parola nella sua lingua. Ha cantato esclusivamente in italiano. La serata sarà di ammonimento per qualche altro artista, ad avere riguardo anche del nostro pubblico che forma la terza parte degli spettatori al Rossetti».¹⁶⁹ È possibile ipotizzare, però, che il Rossetti venne disertato anche per l'altissimo prezzo dei biglietti: l'abbonamento per tutte le venti rappresentazioni previste ammontava a 120 corone per poltroncine e ingresso, 450 corone per i palchi di I ordine e 600 corone per i palchi pepiano.¹⁷⁰ Anche perché un pubblico numeroso intervenne, invece, alla seconda opera in programma, *Lucia di Lammermoor*, rappresentata l'ultima volta al Rossetti nel 1914, con Bianca Norello. In tal caso risulterebbe evidente la strumentalizzazione operata sui dati di affluenza.

Di fronte alle pretese slovene, rappresentate dall'avvocato Josip Wilfan, di incorporare Trieste e il Litorale alla futura Jugoslavia, «Il lavoratore», accusato tanto dal «Piccolo» (in passato) quanto dell'«Edinost» di oscillare tra istanze dell'uno o dell'altro schieramento, si difendeva dichiarando di voler essere *super partes* e di prendere le distanze da entrambi in nome dell'internazionalismo socialista.¹⁷¹ Il pericolo della nascita di tumulti, nei quali tale disputa avrebbe potuto degenerare, indusse le autorità a prendere provvedimenti cautelativi, proibendo la rappresentazione, per motivi di ordine pubblico, della *Sposa venduta*, mai rappresentata a Trieste, il simbolo dell'opera nazionale boema del compositore ceco Bedřich Smetana. Il giornale commentava la perdita di ogni ordine in Austria e riportava la nota dell'«Arbeiter Zeitung», che biasimava il fatto, dato che «l'opera rappresentava “un'Austria genuina”, perché il compositore ceco è comunque austriaco».¹⁷² Il librettista, il rivoluzionario antiasburgico Karel Sabina, e il compositore boemo avevano tratteggiato una tavolozza di rievocazioni patriottiche, «elementi che già ispirarono Alfredo Catalani nella *Wally*, durante il prolungato soggiorno dell'infelice maestro di Lucca nella capitale Boema».¹⁷³ Alla fine la compagnia croata, tuttavia, poté rappresentare l'opera

¹⁶⁸ «Edinost» Trstu, 26 iunija 1918, *Književnost in umetnost*. Il giornale cominciò ad uscire dal 1876, divenne settimanale nel 1888 e quotidiano nel 1898, affiancando l'attività patriottica in Istria: Milan Pahor, *Gli sloveni e i croati* cit., in Damir Murković, *I croati a Trieste* cit., p. 52.

¹⁶⁹ «Il Lavoratore», 1 luglio 1918. *Cronaca di città. La loro difesa nazionale...!* cit.

¹⁷⁰ «La Gazzetta di Trieste», 4 giugno 1918.

¹⁷¹ «Il Lavoratore», 9 giugno 1918. Per un'analisi delle tensioni etnico-linguistiche cfr. Rolf Wörsdörfer, *Cattolicesimo slavo e latino nel conflitto di nazionalità*, in Marina Cattaruzza (a cura di), *Nazionalismi di frontiera: identità contrapposte sull'Adriatico nord-orientale, 1850-1950*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 156.

¹⁷² «Il Lavoratore», 23 giugno 1918.

¹⁷³ «Il Lavoratore», 2 luglio 1918

e, stavolta, con una protagonista non italiana, Irma Polak.¹⁷⁴ Tale concessione trova la sua interpretazione nel caso viennese dell'Esposizione internazionale del 1892 al Prater, riportato da Csáky, in cui la medesima opera fu accolta in lingua ceca (insieme ad altre sei), anche se poi al Theater an der Wien trovò spazio solo la versione tedesca *Verkaufte Braut*, nel 1896. Mentre all'apertura delle opere teatrali della compagnia ceca di Ladislav Chemelenský al Theater Josefstadt vi furono tumulti da parte di studenti nazionalisti tedeschi che interruppero più volte le rappresentazioni.¹⁷⁵

Appare incredibile, inoltre, che anche l'opera mozartiana *Le nozze di Figaro*, forse per la sua carica sovversiva, fosse caduta in oblio a Trieste per oltre un secolo e che venisse proprio una compagnia croata a riabilitarne la dignità artistica, come commentava Zuccoli:¹⁷⁶ «Ci volle più di mezzo secolo perché il profumo della Sposa venduta ci alitasse intorno, così come ci volle quasi un secolo e mezzo prima che udissimo i magici bisbigli delle Nozze di Figaro! In entrambe le opere la compagnia dimostrò affiatamento, prerogativa solamente dei teatri stabili, ove si fanno giornalmente prove d'assieme. Prejac, direttore di scena, fungeva anche da capocomico. I cori e le danze erano accurate».¹⁷⁷

Alla fine, però, il giornale decise di tagliar corto su tale polemica e il 17 luglio pubblicò il saluto della compagnia di Zagabria alla città di Trieste. Anche l'arte, dunque, non era stata risparmiata dalla 'guerra totale'.

5. Che fine fanno gli attori e i teatri di guerra? Una difficile sopravvivenza

5.1 L'italianizzato Angelo Calabrese (ex Carmelo d'Angeli) al Rossetti

Nel settembre 1918 iniziò le sue pubblicazioni a Trieste un settimanale letterario intitolato «La maschera».¹⁷⁸ Il periodico «che ha dato sempre prova di coraggio e di rettitudine» faceva uscire subito dopo il 3 novembre un articolo sulla compagnia di Carmelo D'Angeli, che aveva ripreso il suo nome di battesimo Angelo Calabrese alla chiusura delle ostilità con l'Austria. Tale scritto suscitò fra gli attori del politeama Rossetti, da lui diretti per tutto il corso della guerra, una viva amarezza. Gli si rimproverava, infatti, di aver piegato la compagnia drammatica «ad ogni più

¹⁷⁴ «Il Lavoratore», 1 luglio 1918

¹⁷⁵ Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte : Kulturelle Verflechtungen, Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien, Köln, Weimar, Bohlau verlag, 2010, p. 175-176.

¹⁷⁶ «Il Lavoratore», 30 giugno 1918

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ La cui amministrazione aveva sede in Corso n. 1: «E' uscito il n 2 del giornale *La Maschera*. Contiene: *La morte che attende*, novella di Felsineo d'Arce, *Follia*, di Guy de Maupassant, *Carmelo D'Angeli*, nel profilo di Maria Dardi, *Sinfonia dell'amore*, romanzo di U. Castelbolognese, *Impressioni triestine*, in una lettera di Sienkiewicz, *Note satiriche, Cronaca della settimana*»: «Il Lavoratore», 22 settembre 1918.

avvilente imposizione poliziesca». ¹⁷⁹ Ma «Il Lavoratore» prese le difese del capocomico imputato, ipotizzando che «la compagnia ha dovuto piegarsi a molte violenze, ma sempre a grande malincuore, come a molte violenze, a malincuore, hanno dovuto piegarsi tutti i cittadini e tutta la stampa». Anzi, si riconosceva a D'Angeli il merito di «aver saputo tener desta la fiamma dell'italianità in teatro: se non vi fosse stato, avremmo avuto a Trieste soltanto un teatro tedesco o nessun teatro. Riguardo ai diritti d'autore, ci viene riferito che la Compagnia D'Angeli ha già fatto e sta facendo tutto il suo dovere». Dunque, commentava in chiusura l'articolo, «la Maschera si mostri un po' meno severa con la gente che ha dovuto subire tante umiliazioni per non morire di fame». ¹⁸⁰

Nel settembre 1918, però, era avvenuto un altro episodio, che forse non era rimasto indifferente alla stampa: al Rossetti Carmelo D'Angeli aveva letto pubblicamente una comunicazione telegrafica, secondo la quale il governo austriaco invitava i paesi a lui nemici ad avviare le trattative di pace e la folla era esplosa in un'acclamazione, che si trasformò in animate discussioni, sia nel dramma rappresentato successivamente, che all'uscita del teatro. Dunque non era superfluo che D'Angeli dovesse venir ri-accreditato dopo il 3 novembre. ¹⁸¹ Ed infatti, nel 1919, durante la serata di gala per celebrare l'anniversario della Compagnia, Giorgio Tamino (di cui non si sono reperite notizie) pubblicamente volle rimarcare che «durante il governo assolutista di Stürghk» i nomi degli attori o autori cittadini di Stati nemici non potevano apparire sui manifesti, per cui gli impresari dovevano cambiare ambientazioni, nomi e copioni e anche Angelo Calabrese fu costretto a modificare il proprio nome. ¹⁸²

Scorrendo il cartellone degli spettacoli allestiti dalla suddetta Compagnia non si può non dar ragione al «Lavoratore». Dal giugno del 1916, infatti, dopo 'l'investitura' conferita al D'Angeli di capocomico 'ufficiale' da parte del Commissario imperiale Krekich-Strassoldo, accanto alle operette della compagnia viennese Guttman e al repertorio tedesco in prosa, la compagnia rappresentò molti lavori di drammaturghi italiani, grazie alla maestria delle riduzioni dell'attore e commediografo Mario Verdani, che nella compagnia rivestiva il ruolo principale insieme con la moglie Lidia Savelli; lo testimonia questo estratto del cartellone del Rossetti di quell'anno:

La compagnia cittadina reciterà un nuovo dramma dell'attore-autore Mario Verdani, intitolato *Bizzarrie del destino* e il dramma del Bracco, *Maschere*. ¹⁸³
Lui, lei, lui, dramma di Roberto Bracco. ¹⁸⁴

¹⁷⁹ «Il Lavoratore», 9 novembre 1918. *Un po' meno severi!*

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ «Il 1918 a Trieste e nel mondo». cit., sesta puntata, settembre 1918.

¹⁸² «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., seconda puntata, febbraio 1919.

¹⁸³ «Il Lavoratore», 6 giugno 1916.

¹⁸⁴ «Il Lavoratore», 8 giugno 1916.

O tutte, o nessuna! Con Mario Verdani. Primo atto dell'opera *Mirella* di Gounod, mai rappresentata a Trieste. Interpreti: Maria Bellini, Maria Croci e Carlo Bearzì, con il coro.¹⁸⁵
Ricordo dell'attore Ferruccio Benini: Carmelo Dangeli, Lidia Savelli, Silvia Comel, Ofelia Du Ban¹⁸⁶
 La vecchia commedia *Il padrone delle ferriere*, di Ohnet, richiamò pubblico in folla. Interpreti: Tamburlini (Filippo), Amalia Collenz (Clara), Savelli, Comel, Du Ban, Mauri, Bruni, Geri, Verdani, Capris e Alberti.¹⁸⁷
Il romanzo d'un giovane povero, commedia di Feuillet. *La morte civile*, di Paolo Giacometti, protagonista Edmondo Tamburlini.¹⁸⁸
Gli Spettri di Ibsen; c'è l'idea di mettere in scena *Teresa Raquin*, il forte dramma che fu già interpretato su queste scene dalla somma attrice Giacinta Pezzana. [l'omonimo film con Maria Carmi fu proiettato a Trieste nel 1917: si veda *Tavola n. 5*).¹⁸⁹

A conferma della tesi sopracitata, valga la rassegna che il capocomico D'Angeli, intervistato dal «Lavoratore» nel febbraio 1918, effettuava nel bilancio dei primi due anni di vita della sua compagnia di prosa, che annoverava una trentina di attori, rispetto agli undici iniziali del 1916.¹⁹⁰ In due anni la compagnia, sommando i lavori che più volte alla settimana aveva rappresentato sulle scene del teatro Fenice, aveva complessivamente allestito ben 250 commedie in un atto e 120 capolavori di maggior mole, tra drammi e commedie: si può chiosare che, forse, neanche gli anni di pace successivi videro una tale passione artistica dei teatri triestini. Tra i commediografi più rappresentati figurava, a riprova di quanto accennato, il celebre giornalista e drammaturgo napoletano Roberto Bracco.¹⁹¹ Il bilancio proseguiva, in ordine di importanza, con i drammaturghi Sudermann e Sardou, di cui si diedero rispettivamente sei lavori ciascuno¹⁹² e con la rassegna di autori francesi, tedeschi e molti altri italiani.¹⁹³

¹⁸⁵ *Mireille* è un'opera del 1864 in cinque atti di Charles Gounod su libretto di Michel Carré, basato sul poema omonimo di Frédéric Mistral, che non ebbe molto successo fuori dalla Francia: «Il Lavoratore», 12 giugno 1916.

¹⁸⁶ «Il Lavoratore», 14 giugno 1916.

¹⁸⁷ «Il Lavoratore», 16 agosto 1916.

¹⁸⁸ «Il Lavoratore», 3 settembre 1916. Mario Caserini si ispirò a questo romanzo nel film *L'ultimo dei Frontignac* (1911), ma per non pagare i diritti di riproduzione cinematografica, la casa Ambrosio e lo sceneggiatore decisero di cambiarne il titolo e i nomi dei personaggi: Gian Piero Brunetta, *Nascita del divismo*, in *Storia del cinema mondiale, L'Europa, Miti, luoghi, divi*, I, Torino Einaudi 1999, pp. 221-49, p. 230.

¹⁸⁹ «Il Lavoratore», 10 settembre 1916

¹⁹⁰ «Il Lavoratore», 6-7 febbraio 1918.

¹⁹¹ Di cui furono eseguiti nove lavori: *Tragedie dell'anima*, *Frutto acerbo*, *Piccola fonte*, *Sperduti nel buio*, *Il diritto di vivere*, *Nemmeno un bacio*, *Maternità*, *Infedele* e quel *Don Pietro Caruso* così amato dal pubblico, nella celebre interpretazione di Ermete Novelli, per il contrasto tra onestà privata e disonestà pubblica della camorra. Su Roberto Bracco si veda *Il teatro italiano. Anno 1913* («Biblioteca contemporanea Vallardi»), Milano, Vallardi 1914, pp. 31-32.

¹⁹² Del primo: *L'onore*, *I fuochi di San Giovanni*, *Pietra fra pietre*, *Rose*, *La fine di Sodoma* e *Casa paterna*; del secondo: *Fedora*, *Fernanda*, *Tosca*, *I nostri intimi*, *I nostri buoni villici* e la celeberrima *Odette*: «Il Lavoratore», 7 febbraio 1918.

¹⁹³ «Spessissimo rappresentati furono i modernissimi autori francesi: Rostand con l'eroico *Cyrano de Bergerac*, Bernstein con tre drammi, Bataille, Donnay, Lavedan e Niccodemi. Dei tedeschi, oltre Sudermann, Lindau, Schönthau e Mayer-Förster, il fortunato autore di *Aidelberga mia!*, replicata molte volte con successo crescente. L'Ungheria è stata rappresentata da Molnár (*Il diavolo*), la Spagna dai fratelli Quintero (*Anima allegra*). Degli scrittori italiani furono applauditi i lavori del Giacosa (3), del Praga (2), del Rovetta (2), del Verga, del Capuana, del Morello, del Testoni e di alcuni giovanissimi. La compagnia rappresentò qualche dramma di vecchio stampo, come l'immancabile *Padrone delle ferriere*, *Kean* [Dumas], *Il romanzo d'un giovane povero*, *Il romanzo d'una sartina*, e parecchie *pochades*, tra le quali piacquero specialmente la fine *Signorina Josette mia moglie*, la sentimentale *Piccola cioccolataia*, la piccante *Presidentessa* e le ridanciane *Il ratto delle sabine* e *La zia di Carlo*. Tra le commedie dialettali ne troviamo tre del

Degli attori che formavano la prima compagnia 'stabile' di Calabrese, i baluardi che rimanevano nel 1918, oltre al mattatore D'Angeli, erano Silvia Comel ed Edmondo Tamburlini, mentre Amelia Collenz, Lucio Luciani e Mario Verdani avevano lasciato la formazione per fondare delle proprie compagnie, divenendo dei veri professionisti in pochissimo tempo.¹⁹⁴ D'Angeli, rievocando la formazione loro impartita, sottolineava il duro lavoro profuso dagli artisti da lui reclutati, impegnati anche al sabato e alla domenica per dodici ore di fila, che includevano una prova e due recite. Rammentava, inoltre la fatica che aveva dovuto fare per insegnare loro l'arte della recitazione, che non significava 'naturalizza', poiché «parlare e gestire in istrada o in istanza è ben altra cosa che recitare sulla scena, dove è necessario creare la “verità scenica”, cioè purificata col soffio della poesia in una parola “civilizzata”. [...] L'anno scorso si davano due novità ogni settimana! Non c'era tempo da perdere; dovevamo limitarci a tre o al massimo quattro prove per mancanza di tempo, mentre le compagnie regolari provano almeno sette o otto volte un lavoro nuovo, talvolta si suda un mese filato. I lavori più irti di difficoltà li abbiamo provati al massimo sette volte [...]».¹⁹⁵

Per celebrare i due anni di vita venne rappresentata la stessa commedia con la quale la compagnia aveva debuttato al Rossetti nel 1916, ovvero *Addio giovinezza!*, replicato per parecchie sere.¹⁹⁶ Il dramma originario di Max Halbe (*Jugend*, 1893), mai rappresentato a Trieste, era stato ridotto in italiano già nel 1916 da Morello Torrespini, rielaborando la versione tedesca, per darne un «colorato nostrano» altrimenti il dramma, ipotizza la critica locale, non sarebbe piaciuta al pubblico italiano del Rossetti:¹⁹⁷

[...] Il traduttore tolse alcune scene sentimentali, ne illimpidì altre, cercò di dare al dramma tedesco un colorato nostrano. Restò lo scheletro drammatico, sfumò il lirismo romantico che costituisce il pregio singolare del lavoro, scritto 25 anni fa e rappresentato con grande successo sulle scene tedesche. Ricordiamo di aver visto *Giovinezza* recitata circa 10 anni fa al Filodrammatico da attori tedeschi; più che azione drammatica, *Giovinezza* è un *Lied* romantico in veste scenica. Un giovanotto che s'infiamma della cugina che pure s'innamora; il parroco zio che ha amato la madre del nipote, vorrebbe farne una coppia; il cappellano tenta di mandare in convento la ragazza; un cugino deficiente per gelosia stupida e bestiale spiana il fucile contro il giovanotto e invece colpisce a morte la innamorata. L'intreccio non è né peregrino, né modernissimo, ma l'ambiente provinciale è colto con sottile poesia, le due figure dei preti sono delineate con sicura mano. Ma il pregio principale del dramma – lo ripetiamo – è il nimbo romantico che aleggia sulle scene: una dolce nostalgia, un profumo di giovinezza, una melodia dolce e discreta. Forse il dramma, tradotto fedelmente, non piacerebbe a un

Gallina, in prima linea l'irresistibile *Mia fia*. Shakespeare e Molière non figurano nel repertorio; Ibsen è rappresentato con i suoi potenti *Spettri*; del Goldoni fu recitata poche sere fa la sempre giovane *Locandiera* [...]»: ibid.

¹⁹⁴ «Altri buoni elementi sono la D'Arno, il Bruni, l'Alberti, il Geri, la Savelli, la Mauri, il Barbieri, il Lorenzi»: ibid.

¹⁹⁵ «Il Lavoratore», 21 febbraio 1918.

¹⁹⁶ *Addio giovinezza!*, la graziosa commedia con cui la compagnia si presentò al pubblico due anni fa, fu recitata con spigliatezza e con sentimento da tutti gli esecutori. Si distinguono il D'Angeli, il Tamburlini, la Comel, la D'Arno: «Il Lavoratore», 4 febbraio 1918.

¹⁹⁷ «Il Lavoratore», 20 febbraio 1918. Getta una chiara luce il fatto che Morello Torrespini, nell'agosto del 1918, diventò collaboratore della rivista «Umana» fondata da Silvio Benco: «Trieste 1918», seconda puntata, secondo semestre cit.

pubblico italiano; fatto è che il lavoro, almeno lo crediamo, non è stato finora tradotto. La riduzione dell'egregio Torrespini fu applaudita, Dangelì fu un parroco caratteristico e convincente. La Comel recitò con grazia e sentimento [...].¹⁹⁸

Stridono, dunque, le parole di Carmelo D'Angeli con le pregresse intenzioni di 'germanizzazione' del Commissario imperiale. La stessa filogovernativa «Gazzetta di Trieste», incredibilmente, si lascia sfuggire che il pubblico triestino di guerra, «in gran parte giovane e nuovo, punto “blasé”, punto sofisticato, volle sempre tributare alla compagnia la sua viva riconoscenza per aver impedito, per quanto stava nelle sue forze, che il filo della tradizione dell'arte drammatica italiana che ci legava al passato andasse completamente reciso».¹⁹⁹ Il Circolo giovanile socialista ci mise del suo: in marzo si fece promotore di una grande serata popolare al Rossetti, rappresentata dai migliori artisti locali e da un coro di 80 elementi, serata che fu aperta dall'*Inno dei lavoratori* e dall'*Internazionale*, sostenuti dall'orchestra diretta da Emilio Curiel (a prezzi, naturalmente, «popolari»)²⁰⁰ Inoltre, sempre nello stesso teatro e nello stesso mese, l'Associazione Internazionale dei giornalisti di Trieste e del Litorale organizzò alcune «serate d'arte» a favore del Fondo per le vedove e gli orfani dei soci, che culminarono il 23 aprile nella ricorrenza del 40° anniversario dell'inaugurazione del Politeama Rossetti: per tali serate «sarebbe stato facile ricorrere ad artisti di fuori già consacrati alla fama, ma non si volle per nulla fare un torto agli artisti concittadini, che sono in primo luogo chiamati a promuovere nella nostra città il risveglio dell'arte, e in ispecie dell'arte musicale, tanto cara ai triestini: di quell'arte, di cui nel nostro popolo è sopito, non morto, il sentimento».²⁰¹ Ad aprire questa *kermesse* c'era il soprano Maria Polla, prima donna nella stagione lirica che si svolgeva contemporaneamente al teatro Fenice²⁰² e, nella seconda serata, un'altra soprano d'eccezione, Toinon Enenkel, si esibì con il noto violinista Cesare Barison.²⁰³ L'artista, impegnata nella stagione lirica al Fenice parallela a quella croata al Rossetti, ricevette ampi elogi sia dal «Lavoratore» che dalla «Gazzetta di Trieste», in quanto «artista che non si appaga di sfruttare le risorse d'una parte, per riscuotere il facile plauso del pubblico, pur rivelandosi esperta perfettamente di tutti gli espedienti scenici, sdegna il ricercato artificio, il facile effetto».²⁰⁴

Il 6 giugno la Compagnia D'Angeli annunciava il suo imminente trasferimento a Fiume e «Il Lavoratore» le tributava il merito di aver saputo, anche in anni così grigi, mantenere «desta la fiamma dell'arte nostra e, tra una pellicola e un numero di varietà, ci offerse un repertorio ricco e

¹⁹⁸ «Il Lavoratore», 21 febbraio 1918.

¹⁹⁹ «La Gazzetta di Trieste», 5 giugno 1918.

²⁰⁰ «Il Lavoratore», 25 marzo 1918.

²⁰¹ «Il Lavoratore», 10 marzo 1918.

²⁰² «Il Lavoratore», 11 marzo 1918.

²⁰³ «Il Lavoratore», 14 marzo 1918.

²⁰⁴ «La Gazzetta di Trieste», 4 giugno 1918. *Teatri ed Arte*.

variato: tutti i generi, dagli *Spettri* alla *Presidentessa*, dal *Padrone delle ferriere* al *Cyrano*, fino all'*Amleto*».²⁰⁵ Nel porto d'Ungheria Carmelo D'Angeli fu molto apprezzato e, nella sua serata d'onore, in cui interpretò *Pietra su Pietra* di Sudermann, la calca umana fuori dal teatro richiese l'intervento di un picchetto di soldati: «Il teatro era pieno: 4000 persone e la folla stazionava ancora sulla via De Amicis. Sembra che D'Angeli abbia ricevuto doni per un ammontare di 40.000 corone».²⁰⁶ Anche lui, alla fine, aveva vinto la sua guerra.

5.2 Olimpio Lovrich, nel mirino delle polemiche

Considerata l'enorme importanza che questi appuntamenti rivestivano per l'arte, non solo cittadina, la stampa rese note alcune notizie biografiche degli artisti protagonisti, che in questi anni di guerra avevano avuto il loro debutto e il loro primo successo teatrale.

La cantante Maria Polla, nativa di Pola, aveva iniziato la sua carriera solo tre anni prima con il musicista Oscar Angeli e il 23 maggio 1916 aveva esordito nella Compagnia D'Angeli nel concerto di beneficenza in favore delle vedove e degli orfani dei caduti al fronte dell'Isonzo.²⁰⁷ Il suo temperamento battagliero l'aveva spinto ad aprire un contenzioso pubblico con l'impresario Olimpio Lovrich, da lei accusato di non aver onorato gli impegni assunti. In un comunicato, pubblicato sul giornale «Il Lavoratore», la cantante si difendeva dall'accusa di essersi trattenuta il ricavo dell'aumento del costo dei biglietti, relativo alla sua serata d'onore al Rossetti, mentre tutto l'introito della serata, secondo la sua versione, sarebbe andato a favore dell'impresa di «O. Lovrich & Co.».²⁰⁸ Per tutta risposta, Olimpio Lovrich si cautelava facendo pubblicare, a sua volta, un comunicato in cui si difendeva dall'accusa di essere uno sfruttatore, ricordando che la sua impresa aveva procurato a Maria Polla l'occasione di iniziare la sua carriera, evitandole le spese e i dolori che i debuttanti dovevano generalmente affrontare, e pagandole addirittura «a tutt'oggi, per le sue prestazioni nell'attuale stagione, 8200 corone».²⁰⁹ A favore di Lovrich erano scesi in campo moltissimi attori, musicisti e operatori del teatro Fenice.²¹⁰ Ma la cantante non si arrese e replicò sostenendo che i difensori di Lovrich avevano bisogno di lui per vivere e che, di fronte alle 8200 corone ricevute, lei aveva cantato per 97 volte in quasi 8 mesi di stagione, delle quali 56 in opere diverse e sempre da protagonista (*Traviata*, *Bohème*, *Manon*, *Butterfly*, Carlotta nel *Werther*,

²⁰⁵ A Fiume debuttò l'11 giugno seguente: «Il Lavoratore», 6 giugno 1918.

²⁰⁶ «Il Lavoratore», 11 luglio 1918. *La Serata di Carmelo D'Angeli a Fiume*. E mentre il tamburino della «Gazzetta di Trieste» si dilungava sul commiato di D'Angeli, lo stesso numero pubblicava la *réclame* della *Traviata* che inaugurava la discussa stagione d'opera croata al Rossetti di Trieste: «La Gazzetta di Trieste», 8 giugno 1918.

²⁰⁷ «La Gazzetta di Trieste», 5 aprile 1917. *Artisti concittadini attuali cit.*

²⁰⁸ «Il Lavoratore», 2 maggio 1918.

²⁰⁹ «Il Lavoratore», 3 maggio 1918.

²¹⁰ Vengono riportati sul giornale i cantanti: Renato Anselmi, Giovanni Arco, Carlo Bearzi, Maria Bellini, Arturo Boscarini, Bianca Delfridi, Olga Deschmann, Carlo Gittoni, Augusto Lambertini, Cav. Arist. Sillich, i direttori dell'orchestra, Emilio Curiel e Pino Kaun, nonché la Direzione dell'Orchestrale Triestina, la Direzione della Società Corale Teatrale e, per gli Addetti al Teatro Fenice, Antonio Rocco: *ibid.*

Santuzza in *Cavalleria rusticana*) e 42 volte in numeri speciali nelle rappresentazioni di varietà, con un guadagno medio, dunque, di 84 corone per rappresentazione (senza contare le prove):

Quanto alle mance di cui si lagnano gli addetti di palcoscenico del Fenice è un maligno travisamento delle cose. Di mance ne ho date spessissime volte. La sera della mia 'beneficiata' ho distribuito quei pochi denari che avevo con me – e, francamente, essendomi arrivata, appena calato il sipario dell'ultimo atto, fresca fresca la notizia del furto perpetrato nel mio quartiere, si può capire che io non avessi la testa per occuparmi di altre cose, e nei giorni successivi non ho pensato alle mance.²¹¹

La temeraria cantante non si era fatta certo intimorire dalle dicerie o dalle malignità contro la sua persona e aveva indagato personalmente sulla veridicità delle affermazioni pubblicate, tanto da affermare che «da informazioni che ho voluto attingere direttamente, mi risulta che le dichiarazioni dell'Orchestrale triestina e della Direzione della Società corale teatrale, pubblicate dal sig. Lovrich nel comunicato di ieri, sono del 1912 la prima, e del 1903 la seconda, Non per nulla il signor Lovrich si guardò bene dal pubblicarne la data. Firmato Maria Polla».²¹²

Tale vicenda, in apparenza sorta per un preciso dissenso finanziario, merita una riflessione: il clima cittadino stava evidentemente crollando sotto il peso di una gravosa agonia della microeconomia cittadina, che minava i rapporti interpersonali e le relazioni professionali. A ciò si aggiungevano, in ambito teatrale, le tensioni etniche dovute alla stagione lirica al Rossetti tenuta dal Teatro reale nazionale croato di Zagabria, iniziata nel giugno 1918.²¹³ Fu questa la 'tipica goccia' che vide «Il Lavoratore» diventare l'arbitro di un acceso dibattito in cui era coinvolto Olimpio Lovrich. Il critico e musicista Gastone Zuccoli aveva elogiato sulla stampa la première degli artisti del Teatro di Zagabria a Trieste, suscitando la reazione degli artisti del Fenice, che si erano presentati in casa sua ingiuriandolo. Ma il critico difese l'autonomia del proprio giudizio critico e di quello dei giornalisti attraverso una sottile invettiva: «Noi abbiamo trattato gli artisti concittadini sempre con benevolenza, anche troppa, per aiutarli in questo periodo burrascoso, in quanto "artisti di guerra"».²¹⁴ Nella disputa venne chiamato in causa l'impresario del Fenice, Lovrich, a cui Zuccoli addebitava una scelta non imparziale dei musicisti scritturati, dimenticando il «nostro glorioso passato musicale» e lo accusava di non aver approfittato degli elementi che, secondo lui, erano disponibili sulla piazza per formare un dignitoso complesso orchestrale. Lovrich però contestò l'addebito, sostenendo che in città mancavano gli strumentisti indispensabili in un'orchestra, chiedendo, inoltre, a Zuccoli stesso di fornirgli una lista di questi musicisti da lui conosciuti e apostrofandolo: «Se nei criteri di indulgenza ci può entrare, come egli appunto afferma,

²¹¹ «Il Lavoratore», 4 maggio 1918.

²¹² Ibid.

²¹³ «Il Lavoratore», 6 aprile 1918.

²¹⁴ «Il Lavoratore», 11 giugno 1918. *Attenti signori artisti!*

una questione di pane, di disoccupazione, di rincaro, sarebbe giusto che questi criteri si estendessero, come per i cantanti, anche a tutto l'altro personale teatrale, compresa l'orchestra».²¹⁵ A questo punto il critico, indignato con il giornale per aver consegnato il suo nome di critico professionista sia ad una «pubblicità chiassosa», risponde senza mezzi termini, dimostrando di conoscere molto bene la realtà musicale triestina, della quale Lovrich, sicuramente ottimo uomo d'affari ma poco sensibile alla qualità della cultura musicale, non tenne evidentemente conto. Dal quadro emerso era evidente che, nella eterna *querelle* tra esigenze del commercio ed esigenze dell'arte, erano state le prime ad avere la priorità durante la guerra:

Nella nostra città vi erano, e vi sono tuttora, molti elementi sparsi qua e là atti a formare un discreto complesso orchestrale. Vi è per esempio l'Hotel Palace, che offre ai suoi *habitués* il suo trattenimento musicale pomeridiano. Vi è il Teatro Eden, dove si fa ogni sera della varietà. Poi vi sono i caffè, i pubblici ritrovi dove si ammannisce un po' di musica... per tutti i gusti, tra una chiacchera e l'altra. E poi lasciatemi ripetere – malgrado tutto il mio disdegno delle ripetizioni in genere – vi erano i numerosi componenti di quell'orchestra che voi tutti avete udito e di cui non garba troppo se ne facesse parola ancora una volta. Da alcuni dati precisi che ho qui dinanzi, l'orchestra in questione si componeva delle seguenti fazioni d'istrumenti: 2 flauti, 2 clarinetti, 2 trombe, 2 corni, 2 tromboni, 1 tuba (che era stata rifiutata!), 1 batteria completa (timpani-piatti-cassa), 8-10 violini primi, 5 violini secondi, 2 viole, 2 violoncelli 3 contrabbassi. Mancavano dunque – come si vede – due oboi, 2 fagotti e 2 corni, per completare l'orchestra come si usa solitamente ai giorni nostri. [...]. A completamento non ho bisogno di illustrarvi quanto venne fatto al Fenice in tre anni a spalle del nostro povero pubblico, che vi accorreva come a una specie di bagno nel Lete. Imperocchè i vostri timpani offesi, non si è indietreggiato di fronte al sacrilegio e agli scempi perpetrati sulle partiture dei grandi maestri! Con molte scuse per la lunga cicalata.....

Gastone Zuccoli²¹⁶

La polemica si stava complicando e stava assumendo toni sempre più aspri: ora si metteva in discussione anche la professionalità degli orchestrali del teatro Fenice, i quali non rimasero inerti e, a loro volta, si rivolsero al giornale per far pubblicare le loro rimostranze e chiedendo come mai la critica avesse sempre depresso, fino ad allora, a loro favore, mentre ora aveva cambiato i toni: «O finora ha peccato di eccesso di indulgenza» si chiedono gli artisti offesi «oppure c'è una tendenziosa concomitanza con l'arrivo a Trieste della compagnia lirica del Teatro di Zagabria. [...] Artisti con i quali noi non abbiamo nessuna pretensione di essere confrontati, per darci una mazzata sul capo!». Le spinose argomentazioni sollevate dai musicisti toccavano, dunque, una dolente questione politica, per la quale i socialisti austro-marxisti senatori Valentino Pittoni e Giovanni Oliva non facevano mistero della propria indulgenza verso i loro fratelli slavi, suscitando con ciò la critica di essere filoautriacanti da parte degli italiani dell'Austria, che al Rossetti avevano sempre avuto la loro roccaforte culturale. Quindi il quotidiano ritenne fosse venuto il momento di chiudere la questione, che poteva rivelarsi pericolosa, e cercò di smussare gli angoli:

²¹⁵ «Il Lavoratore», 12 giugno 1918. *A proposito di artisti e di orchestre*.

²¹⁶ «Il Lavoratore», 13 giugno 1918. *A proposito di artisti e di orchestre* cit.

[...] Lo Zuccoli non ha linguaggio diplomatico, parla schiettamente. Agli artisti delle Fenice non è piaciuta la parola “bruttura”. Ma via! Un’opera messa su con 14-16 professori d’orchestra, senza uno che diriga le parti e il tempo, non si può chiamar bellezza! Offensivo sarebbe stato se avessimo fatto un confronto con gli artisti dell’Armonia o del Famigliare. Ma un confronto con artisti di riconosciuto valore non deve adombrare. Noi riconosciamo che gli artisti del Fenice hanno fatto sempre del loro meglio e se la son sempre cavata con onore e dignità. Ma gli stessi artisti del Fenice devono ammettere che non era molto per l’educazione del gusto! Non già per colpa loro, ma per colpa delle circostanze! Noi abbiamo sempre appoggiato, almeno quanto meritavano, tutti gli artisti concittadini. Ciò però non deve impedirci di mettere in evidenza il maggior valore di artisti non concittadini! Alla Fenice si è voluto far troppo e non sempre con intendimenti dell’arte, ma prosaici. Troppe opere, per così pochi artisti, per così miserabile orchestra! Noi abbiamo sempre considerato l’opera alla Fenice per quello che poteva essere in questi tempi: ecco perché siamo stati sempre molto benevoli!. Dunque artisti della Fenice siate un po’ meno permalosi [...].²¹⁷

La redazione del giornale, tuttavia, non risparmiò nemmeno a Lovrich una velata critica, svelando che era stato destinatario in passato di «vistose doti da parte del Comune e di molti altri aiuti. Che il Lovrich sia amante dell’arte, nessuno può metterlo in dubbio, ma che abbia sempre lavorato per l’arte nessuno lo crede».²¹⁸ A conferma di tale posizione, il giornale argomentava che, durante la stagione d’opera in corso al Fenice, pur comprendendo la difficoltà di mettere insieme un’orchestra, non concordava con il Lovrich nel voler pagare un professore con 10-15 corone a sera, «un pochino meno di un bracciante, un pochino più d’uno spazzino. Gli artisti della Fenice sono stati ricompensati per un mese con quanto ad un’artista, in tempi normali, si dava per una sola serata. Questa differenza dice tutto e taglia corto ad ogni qualsiasi altra polemica in proposito».²¹⁹

Sconsolato, Olimpio Lovrich concludeva che il giornale «non potrà mai dare ragione ad un impresario, anche se indiscusso nel suo amore per l’arte, quando la questione viene portata sul campo economico».²²⁰

Nonostante questa difensiva, che la posizione di Lovrich era in effetti alquanto ‘trasformista’. Infatti dopo l’incarico di impresario rivestito per due anni su conferimento del Commissario imperiale, cambiò atteggiamento con la neonata amministrazione italiana a Trieste alla fine del 1918: lo rivelano le sue stesse parole, nel momento in cui, nel 1919, si fece mediatore per ottenere dal Commissario generale la dote, che generalmente veniva erogata dal Municipio, al fine di supportare la riapertura del teatro comunale Giuseppe Verdi, di cui aveva ripreso le redini (abbandonate nel 1914). In una lunga lettera indirizzata al «Commissariato Generale per l’assistenza e la propaganda» Lovrich si candidò, infatti, quale impresario per la stagione lirica di quaresima, che avrebbe dovuto consacrare il teatro «da sempre impronta di pura italianità e palestra di dimostrazioni patriottiche», al nuovo Stato italiano; dovendo fare i conti con la nuova moneta,

²¹⁷ «Il Lavoratore», 14 giugno 1918. *Cronaca di città. Arte, artisti e critica.*

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ «Il Lavoratore», 16 giugno 1918. *Per finirla.*

²²⁰ «Il Lavoratore», 17 giugno 1918.

spiegava l'impresario, le risorse finanziarie a disposizione non bastavano a scritturare e a pagare le «masse» orchestrali, corali e di ballo di altre città, dato che molti musicisti non erano ancora rientrati.²²¹ Vista anche la presenza a Trieste della guarnigione italiana, il postulante non voleva rinunciare ad artisti italiani di cartello, ad un allestimento lussuoso e ad un programma impegnativo dal sapore patriottico, che avrebbe incluso le opere *Francesca da Rimini*, del «maestro trentino» Riccardo Zandonai, *Ernani* («l'opera che l'Austria credette mettere all'indice dopo la indimenticabile dimostrazione d'italianità fatta dai triestini l'anno 1903 al Rossetti»), *Aida* di Verdi e *Tosca* di Puccini.²²² Venticinque erano le rappresentazioni previste. A titolo di equità, Lovrich paragonava la sua richiesta a quanto messo a disposizione dal Commissariato per la scritturata compagnia drammatica di Ugo Piperno²²³ (si veda oltre) e, in aggiunta, dimostrando un atteggiamento ai limiti della sfrontatezza, a garanzia della propria serietà di intenti, richiamava tutto il proprio passato artistico «conosciuto alla generalità del pubblico ed ai circoli teatrali e d'arte competenti»:²²⁴ che si fosse 'macchiato' dunque di aver dato seguito (almeno parzialmente) alla direttiva del Commissario Krekich-Strassoldo nel 1916 di 'germanizzare' i palcoscenici triestini, non sembrava rivestire più alcun significato.

Non sappiamo se fu il dubbio passato di Lovrich a ritardare l'intervento finanziario richiesto, mentre al Rossetti la stagione lirica era già pronta nel settembre del 1919.²²⁵ Di certo le trattative per l'allestimento della stagione lirica di carnevale-quaresima 1919-1920 non andarono subito a buon fine e solo in settembre il Commissario straordinario al Comune (e non dunque il Commissario civile) assicurò al Verdi non la dote, ma almeno la concessione gratuita del consumo di gas ed energia elettrica e il servizio dei vigili del fuoco, entro il limite massimo di 10.000 lire (in confronto ai 20.000 richiesti come dote). Inoltre, mediante una privata sottoscrizione, aveva raccolto una sovvenzione di 40.000 lire.²²⁶ E quale sacrificio fosse stato questo per il Comune di Trieste lo capiamo anche dal fatto che le entrate, ammontanti prima della guerra a 19 milioni di corone annue, erano ora dimezzate nelle lire corrispondenti.²²⁷

²²¹ ASTs, GVG, Atti di Gabinetto (1919-1922), b. 49, fasc. 23, 1919, Teatri, 9 gennaio 1919. («Al Commissariato Generale per l'assistenza e la propaganda (Segretariato Generale per la Venezia Giulia)»,

²²² Ibid.

²²³ Sappiamo, ad esempio, che per i biglietti di viaggio di andata e ritorno Roma-Trieste, i componenti della compagnia Piperno godettero di un trattamento di favore: ivi, 17 gennaio 1919 («Ordine del Governatore Al sig. comm. Serrani, Direttore delle ferrovie»).

²²⁴ Ibid.

²²⁵ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., quarta puntata, aprile 1919.

²²⁶ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., ottava puntata, settembre 1919.

²²⁷ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., decima e ultima puntata, novembre 1919.

A suffragio della richiesta Lovrich di poter inaugurare la stagione lirica era intervenuto Salvatore Segrè,²²⁸ diventato direttore del teatro, che non manifestò alcuna reticenza nell'affermare, con tono capzioso «quale orribile effetto si produrrebbe [in caso di diniego] se ciò che è stato sempre proibito sotto il dominio austriaco, dovesse mancare il primo anno della redenzione», considerate «le enormi pretese delle masse».²²⁹ Il teatro, continuava il nuovo direttore, era sempre stato uno dei focolari più importanti dell'irredentismo e dell'italianità e «per statuto» l'unica lingua permessa era sempre stata l'italiano: «soltanto durante questi ultimi anni di guerra, per sopraffazione del Commissario imperiale austriaco, [vi fu] una stagione lirica tedesca. Per levare quest'onta [...] è necessario che a qualunque costo si riapra quest'inverno per solennizzare l'annessione di Trieste all'Italia ad una stagione di grandi spettacoli nel periodo carnevale-quaresima 1919-1920»; e, a tale scopo, chiedeva anche il concorso delle istituzioni commerciali, marittime, bancarie e assicurative.²³⁰

Stessa richiesta arrivò al Governatorato, poco dopo, da Enrico Gallina, associato con l'ex impresario del Rossetti, Luciano Revere, in un ufficio per gli affari teatrali, con la quale si chiedeva un contributo per poter scritturare al Verdi le «primarie compagnie italiane di Irma Gramatica, di Amedeo Chiantoni e la compagnia del teatro Argentina di Roma diretta da Ettore Berti».²³¹ Finalmente il 27 settembre 1919 venne inaugurata la stagione lirica chiesta da Lovrich, durata fino al 2 dicembre; alla direzione dell'opera inaugurale *Francesca da Rimini* c'era il suo compositore, Riccardo Zandonai, mentre il giovane tenore Beniamino Gigli, consacrato dalla fama mondiale dei decenni successivi, esordiva nella *Bohème*.²³²

Dopo tale vicenda, anche Olimpio Lovrich, comunque, mantenne la sua indiscussa autorevolezza artistica a Trieste se, nel 1920, compare nell'«Impresa teatrale cittadina Olimpio Lovrich & C», impegnata ad organizzare, tra l'altro, un importante ciclo di concerti sinfonici, eseguiti dai componenti dell'Orchestra triestina (che insieme a Lovrich avevano diretto il Rossetti nel 1914 e nel 1915): «Alla concertazione e alla direzione dell'orchestra sarebbero chiamati taluni fra i più quotati maestri del Regno, noti e ignoti al nostro pubblico. Pare assicurata fin d'ora la partecipazione dell'illustre maestro Guarnieri».²³³ L'Orchestra Triestina, diretta da Filippo

²²⁸ Su Salvatore Segrè Sartorio, senatore, amico del generale della Terza Armata Duca D'Aosta e amico di Corradini si veda, fra gli ritratti dei personaggi politici del tempo, Rino Alessi, *Trieste viva. Fatti, uomini, pensieri*, Firenze, Casini 1954 pp. 236-239.

²²⁹ ASTs, ASTs, GVG, Atti di Gabinetto (1919-1922), b. 49, fasc. 23 cit., 23 agosto 1919.

²³⁰ Ivi, 10 agosto 1919 («A S.E. l'on Augusto Ciuffelli, Commissario generale civile per la Venezia Giulia») Nel luglio 1919 le funzioni dei governatorati militari nei territori occupati furono affidate a commissari straordinari: per la Venezia Giulia fu incaricato Ciuffelli, per il Trentino l'on. Luigi Credaro.

²³¹ Ivi, 8 settembre 1919..

²³² «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., decima e ultima puntata cit..

²³³ «Il Piccolo», 8 febbraio 1920. Non si sa se si tratti di Antonio Guarnieri, uno dei maggiori direttori d'orchestra italiani, che nel 1913 aveva abbandonato l'Hofoper di Vienna per un litigio con il sovrintendente, o di Guarnieri (de)

Manara (l'ex direttore del Conservatorio fino al 1914), inoltre, diede il suo contributo alle celebrazioni del novembre 1918, esibendosi negli inni nazionali ai quali aveva fatto partecipare tutti gli allievi delle scuole (Ginnasio, Reali, Liceo) per il concerto al politeama Rossetti.²³⁴ Attivissima anche nel primo dopoguerra, suonava seralmente al teatro Eden²³⁵ e si inserì nella vita artistica italiana diventando una «Sezione della Federazione orchestrale Italiana di Milano», l'unico Ufficio di collocamento per i professori d'orchestra, per la scrittura sia di complessi orchestrali in genere, che di singoli elementi.²³⁶

5.3 Il teatro-cinema Fenice

Già nel gennaio 1918 il cartellone del teatro-cinema Fenice includeva alcuni grandi capolavori cinematografici di produzione italiana dedicati alle glorie della Roma imperiale, segno evidente di un allentamento della morsa germanizzatrice. Vennero proiettati, ad esempio, *Nerone ed Agrippina*, «grande capolavoro storico in 5 atti, con Letizia Quaranta, Maria Caserini, Mario Bonnard, Camillo De Riso, Telemaco Ruggeri, oltre 100 artisti di primo piano»²³⁷ e *Dissidio di cuori*, con Lola Visconti-Brignone e Attilio D'Anversa, della Volsca Film di Velletri, «una delle pretenziose films psicologiche delle nostre tante Case italiane e tentativo di nobilitare il nostro cinematografo immettendovi un po' di passione e sentimento».²³⁸ Molto atteso, inoltre, era il film teatrale della casa Cines di Roma *Pierrot e Pierrette ovvero una maschera in mare*, ennesimo riciclo della vita circense, «forte dramma d'amore tratto dalla vita di una ricca ereditiera e d'un artista da circo. Fotografia ineccepibile, viraggi di luce che di rado si vedono. Mascherata in mare e scene del circo».²³⁹

Lo spazio maggiore, tuttavia, continuava ad essere riservato, dall'anno precedente, alle serie che arrivavano dalla maggiore casa ungherese, la Projectograph. In gennaio, infatti, molte repliche furono riservate alla XVII serie, con il film *Dal libro della colpa e dell'odio*, «dramma in un Prologo e 5 atti con Magda Evans e Roberto Warwick» e alla XVIII serie, con il film *Il Permesso giallo ovvero il Calvario di Sonja*, «azione in 4 atti, con Clara Kimball.Young assoluta prima visione, grande successo, ammessi i fanciulli».²⁴⁰ Con l'inizio della grande stagione

Francesco, violinista di fama internazionale: si veda Andrea Sessa, *Il melodramma italiano, 1901-1925. Dizionario biobibliografico dei compositori*, I, Firenze, Olschki, 2014, pp.445-446.

²³⁴ «Il Lavoratore», 9 novembre 1918.

²³⁵ «Il Piccolo», 2 marzo 1920.

²³⁶ «Gli interessati dovranno rivolgersi esclusivamente all'Orchestrale Triestina in Trieste, via S. Giovanni 9. La Direzione»: «Il Piccolo», 12 marzo 1920.

²³⁷ «Il Lavoratore», 1 gennaio 1918.

²³⁸ «Il Lavoratore», 10 marzo 1918.

²³⁹ «Il Lavoratore», 24 settembre 1918.

²⁴⁰ «Il Lavoratore», 12, 19 e 22 gennaio 1918.

cinematografica, dal 1 settembre, gli ultimi epigoni della grande cinematografia tedesca, prevalentemente di genere poliziesco, sembravano rendere l'ultimo saluto alla città: vennero proiettati, tra gli altri, *L'enigma di Banglor*, grand film teatrale, casa Pax Film,²⁴¹ *Il sensazionale processo Dombronska-Clémenceau*,²⁴² e «il tanto atteso dramma in 4 atti *Frank Boyer ovvero Il voluto morto*, protagonista il celebre attore del Deutsches Volktheater di Vienna Carlo Goetz. Seguirà la comica *Stupidini vendica la suocera*».²⁴³

Per essere ancora più attraente il cinematografo aveva cominciato, proprio in questi anni, ad enfatizzare le *mise* delle proprie star come elemento principale di richiamo e, a tale scopo, non è improbabile che venissero instaurate strette collaborazioni con le case tedesche di moda che, attraverso la macchina da presa, avevano così modo di reclamizzare le proprie ultime creazioni: al Fenice, pochi giorni prima della catastrofe finale, si proiettava il film teatrale di nuova produzione *Il diario del farmacista Warren ovvero La mano di Nemesi*, «dramma d'amore in cinque atti con la bellissima Lori Loux. Si richiama l'attenzione del pubblico su questo lussuosissimo lavoro e lo si invita a prendere visione delle fotografie esposte nel negozio di via San Lazzaro e delle Torri, per formarsi un'idea sulla grandiosità di questo film».²⁴⁴ Analogo scopo pubblicitario ebbe il film *La donna giudice*, dramma passionale durante il quale, nella Sala del Cine Centrale e alle repliche successive al Cinema Galileo, si tenne un'esposizione del «Salone di mode Lori & C.» con «lussuosissime toilettes della sublime artista Neumann».²⁴⁵

Il giorno della firma dell'armistizio con la Germania il teatro-cinema Fenice esibì il primo grande «programma nazionale»: «*L'esercito italiano*, rivista di tutte le armi delle nostre truppe; *Nozze d'oro*, dramma in due parti, episodio della guerra del '59; *Riabilitata*, dramma in tre parti, episodio della guerra in Tripolitania».²⁴⁶ Tale pellicola, che per la prima volta fu proiettata a Trieste proprio nel cinema Fenice, riveste particolare importanza in quanto venne fornita dalla sopracitata Società anonima Leoni-Film di Milano, che pertanto, in novembre, aveva già messo piede a Trieste.²⁴⁷ La carica patriottica del film *La lampada della nonna*, che completava il programma, il cui soggetto rappresentava un episodio del Risorgimento, dovette scaldare particolarmente gli animi, considerato che persino nella Milano del 1915 aveva preoccupato la Prefettura.²⁴⁸

²⁴¹ «Il Lavoratore», 30 agosto e 11 settembre 1918

²⁴² Con Marta Orlando e Carlo Auen: «Il Lavoratore», 22 settembre 1918

²⁴³ «Il Lavoratore», 4 ottobre 1918

²⁴⁴ «Il Lavoratore», 4 ottobre 1918.

²⁴⁵ «Il Lavoratore», 13 e 14 maggio 1918.

²⁴⁶ «Il Lavoratore», 11-13 novembre 1918.

²⁴⁷ «Programma nazionale. S.M. il re e la regina di Belgio, vedremo fra l'altro di veicolo di G. D'Annunzio volare su Vienna, l'esercito inglese, francese e americano, ecc. Per primi a Trieste. Completerà il programma *La lampada della nonna*, Ambrosio»: «Il Lavoratore», 13 e 14 maggio 1918.

²⁴⁸ Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano* cit., pp. 314-315.

Per quanto riguarda la lirica, in continuazione con la politica teatrale ‘di grande formato’ inaugurata da Angelo Curiel nel 1917, proseguivano al Fenice le opere in musica in versione integrale, ciascuna replicata fino a cinque sere, grazie alla presenza del soprano Toinon Enenkel, che proprio in questo teatro aveva iniziato la sua carriera artistica (*Il barbiere di Siviglia. Il trovatore, Cavalleria rusticana e Pagliacci, La favorita, La Traviata, Manon Lescaut, Rigoletto, Carmen, Madama Butterfly e Linda di Chamounix*).²⁴⁹ La critica, che il sopracitato Gastone Zuccoli riservava alla *Carmen* sul «Lavoratore», giustificava la scarsità dei mezzi a disposizione per poter realizzare un’edizione di lusso, che l’opera avrebbe richiesto, e rendeva merito all’impresa per l’impegno profuso in un allestimento che, comunque, era risultato dignitoso, specialmente nel movimento delle masse e nelle scenografie; l’appunto maggiore era rivolto (di nuovo) all’orchestra che, mancando di una parte dei fiati, non aveva potuto rendere la vivacità coloristica di Bizet: «migliore senz’altro è stata la parte vocale. Più che discreta la banda in scena».²⁵⁰ La stagione lirica si concludeva, dunque, senza pretese, ma con una ferrea volontà durata incredibilmente dieci mesi «e che fece passare al pubblico fedele, nella grave epoca eccezionale, tante ore liete». Il teatro era gremito, il programma compilato in modo che gli artisti potessero presentarsi nelle loro parti preferite. Protagonisti principali furono nella *Favorita* Delfridi, Sillich e Gittoni; in *Pagliacci* Bellini, Bearzi, Arco e Anselmi; in *Manon*, Toinon-Enenkel e Lambertini:²⁵¹ tutti artisti che, durante la guerra, avevano calcato i palcoscenici triestini (eccetto la Toinon-Enenkel).

Nel 1919 il teatro Fenice presentava un programma operettistico ‘di compromesso’, misto italo-austriaco: tra i lavori, si citano la celebre *Addio giovinezza!*, di Camasio-Oxilia e musica di Giuseppe Pietri (del 1915), a cui la storiografia musicale assegna il primato nella storia dell’operetta italiana del dopoguerra, e diverse operette di Lehár, tra cui *Eva*, la sua operetta più ‘seria’ e sentimentale. A chiarimento di tale diverso orientamento dell’operetta dopo il 1918 (che però non abdicò mai, specialmente a Trieste, alla sua vocazione operettistica ‘alla viennese’) Wladimaro Fiorentino chiarisce una sostanziale differenza tra l’operetta viennese e quella italiana: la prima fa del sogno l’elemento fondamentale, mentre l’opera italiana è più realistica, perché non ha l’obiettivo di far dimenticare, ma solo di far conoscere e di far riflettere; inoltre, nasce dal sentimento del popolo, da vicende quotidiane, sociali, senza, però, intenti di denuncia.²⁵² Si può supporre, dunque, che non solo nella *belle époque*, ma anche in tempi di guerra l’operetta viennese, data la sua natura ‘onirica’, fosse più adatta a sollevare il morale delle popolazioni in lutto.

²⁴⁹ «Il Lavoratore», tamburini compresi dal 1 gennaio al 26 maggio 1918, *passim*,

²⁵⁰ Bianca Delfrati e Gittoni (*Carmen* e Don José), Bellini in Micaela, Arco in Escamillo, cav. Sillich nel Capitano: «Il Lavoratore», 21 maggio 1918.

²⁵¹ «Il Lavoratore», 25 giugno 1918.

²⁵² Wladimaro Fiorentino, *L’Operetta italiana. Storia, analisi critica, aneddoti*, Catinaccio Bolzano 2006, pp. 294 sgg.

5.4 Il cine-varietà Eden

Simile alla straordinaria stagione lirica al Fenice era la robustezza artistica della stagione operettistica e di prosa-varietà al *Theater-Kino-Variété* Eden, di cui ricorreva il primo anniversario della fondazione della compagnia di prosa e varietà.²⁵³ Anche all'Eden le versioni 'integrali' erano sintomo di una rinata dignità musicale, pur nella modestia degli allestimenti: altisonanti annunci precedevano le *première* di operette come, ad esempio, *Santerellina (Mam'zelle Nitouche)* di Florimond Rongé, «grande rappresentazione dell'intera operetta in 3 atti e 4 quadri con coro di ufficiali, soldati, educande, scenario e vestiario apposito». L'orchestra era diretta dal maestro Rassol.²⁵⁴ Stessa prerogativa venne mantenuta per *La divorziata*, di Leo Fall, «con scenario apposito e ricca messa in scena. Uno dei più grandi successi»²⁵⁵ e per *Sogno di un valzer*, di Oscar Straus, con una «lussuosa messa in scena».²⁵⁶ Spesso, dopo il film o l'operetta, seguiva una grande spettacolo di cine-prosa-varietà.

Ma la vera specialità di questo teatro era il debutto di nuove compagnie. Nel 1918 molti degli attori e capocomici, che durante i quattro anni precedenti se erano fatti le ossa per recitare e gestire le stagioni teatrali e le compagnie, diventarono anche compositori o drammaturghi e produssero nuovi lavori per rinfrescare le ritrite proposte degli anni precedenti. Protagonisti di questa *renaissance* furono attori già incontrati, come Carlo Fiorello, Gianni Brunello, Lucio Luciani e Angelo Cavallini. Per rendere conto della varietà e della rielaborazione dei generi, operata dagli questi attori locali, ormai professionisti, si possono citare diverse *pièces* di tale fattura. L'operetta *La casa Susanna* veniva presentata come «potpourri rivista»²⁵⁷ e il trasformista Angelo Cavallini si era specializzato a rielaborare i testi di ogni genere di lavoro drammatico, come l'operetta *La gran via* trasformata in «commedia con 20 trasformazioni in un atto».²⁵⁸ Cavallini, ovvero Angelo Cappelán, era sempre aiutato dal giovane fratello e musicista triestino Mario Capellan, compositore anche lui di operette;²⁵⁹ tra queste, grande attesa suscitò *L'amore eterno*, un'«opera-leggenda» per la quale l'Eden aveva predisposto scenari e costumi sfarzosi e l'orchestra fu diretta dallo stesso autore. L'imponenza dell'impianto scenografico viene confermata dai quadri coreografici, così

²⁵³ «Il Lavoratore», 17 luglio 1918.

²⁵⁴ «Il Lavoratore», 2 gennaio 1918.

²⁵⁵ «Il Lavoratore», 19 febbraio 1918.

²⁵⁶ «Il Lavoratore», 19 marzo 1918.

²⁵⁷ «Il Lavoratore», 3 gennaio 1918.

²⁵⁸ «Il Lavoratore», 2 maggio 1918.

²⁵⁹ «Cavallini si produrrà in *L'ultimo sogno di Faust*, grandiosa opera fantastica a trasformazioni in 1 atto e 5 quadri, musica del maestro concittadino Mario Capellan, assoluta novità per Trieste»: «Il Lavoratore», 6 e 9 gennaio 1918. *La vita è un giuoco*, «nuovissima operetta musica del maestro concittadino Mario Capellan, scenario apposito, lussuosa messa in scena, in cui debutteranno Carmen e Carlo Busatto, che ottenne testé lieto successo a Fiume»: «Il Lavoratore», 9 e 26 marzo 1918.

intitolati: «coro delle anime dannate, danza degli amorini, danza della dannazione, danza macabra della morte».²⁶⁰

Lucio Luciani e Carlo Fiorello entrarono a far parte della neocostituita compagnia di prosa «Città di Trieste» di questo teatro, in cui Fiorello fece allestire molte sue commedie, senza mai, tuttavia, fare un accenno alla sua paternità, come si legge nelle *réclame* sui giornali.²⁶¹

I legami con Fiume erano diventati ancora più stretti: diversi attori transitarono dall'Eden alla città croata e viceversa, come il tenore Renato Berti e la soubrette Mila Werner, reduci da Fiume «ove ottennero un lusinghiero successo», che debuttarono in maggio all'Eden,²⁶² oppure il tenore Mario Stradi, che «prende congedo dal pubblico triestino per recarsi a Fiume».²⁶³

Anche l'Eden nel 1918 diede il suo tributo dell'operetta. Da marzo a giugno le operette, in singoli numeri e in versione integrale, occuparono assiduamente il palcoscenico, con appositi scenari e fastosi costumi: *La principessa dei dollari*, *Primavera scapigliata*, *L'Elisir d'amore*, *Amor di zingaro*, *La vedova allegra* (per la cui rappresentazione l'orchestra venne rinforzata diretta dal maestro Rassel),²⁶⁴ *Sua altezza balla il valzer*, *Il mangiadonne*, *La signorina del cinematografo*, *Eva*, *Il conte di Lussemburgo*.²⁶⁵

6. 3 novembre 1918 e oltre. Parola d'ordine: italianizzare

Il Commissariato Generale per l'Assistenza Civile e la Propaganda Interna, istituito all'indomani dell'armistizio di Villa Giusti, mise subito in atto un'altra mobilitazione totale per la diffusione della nuova identità culturale italiana: problema non da poco, visto che si trattava di fronteggiare una cultura che in cinque secoli, per larga parte della popolazione, aveva respirato diretta aria austriaca e che di italiano conosceva, oltre alla lingua, quello che indirettamente arrivava dalla carta stampata o dai palcoscenici. Il coordinamento fu assegnato agli Uffici distrettuali e comunali; a Trieste presiedeva un Ufficio provinciale che venne sciolto (assieme alle Organizzazioni Federate) il 23 agosto 1919, per lasciare il posto ad un Comitato di Assistenza Civile per Trieste, l'Istria e il Friuli, presieduto dal sindaco Alfonso Valerio.²⁶⁶

²⁶⁰ Con Lina Morello, Carmen Busatto, i signori Bearzi e Marazzi: «Il Lavoratore», 2 luglio 1918.

²⁶¹ Ad esempio la commedia di Fiorello *Afari de chebe*: «Il Lavoratore», 10 gennaio 1918. Le sue commedie vennero pubblicate appena alla fine degli anni Venti: si citano *El ribalton*, Trieste Spazzal 1925; *Nel cuor de Trieste*, commedia in un atto, e *La casa dei spiriti*, Trieste, Spazzal 1929.

²⁶² «Il Lavoratore», 10 maggio 1918.

²⁶³ «Il Lavoratore», 8 luglio 1918.

²⁶⁴ «Il Lavoratore», 6 maggio 1918.

²⁶⁵ «Il Lavoratore», dal 23 marzo 1918, *passim*.

²⁶⁶ Gli uffici di propaganda vennero costituiti con l'autorizzazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri e previ accordi con il Comando Supremo e con il Governatorato della Venezia Giulia, ai livelli distrettuale e comunale, più i Comitati locali: *Sette mesi di Assistenza Nazionale nella Venezia Giulia*, a cura del Commissariato Generale per

L'opera di assistenza civile, dopo quattro anni e mezzo di guerra, non poteva essere scissa da quella di propaganda (tassativamente italiana) e di attività legislativa, allo scopo di prevenire possibili conflitti tra uffici e amministrazioni (governativi, provinciali e comunali). Le condizioni della popolazione erano pessime, il cambio della corona rispetto alla lira era al 40%, mancavano le materie prime, i prezzi erano gonfiati, gli appartamenti e i locali erano stati saccheggianti, i prigionieri, i profughi e gli internati ritornavano alla rinfusa. La smobilitazione, insomma, aveva bisogno di essere guidata.

Tra le prime azioni di assistenza messe in campo dagli uffici del Commissariato generale vi furono la distribuzione di materiale scolastico, il sostegno alle associazioni giovanili sportive e ricreative, agli oratori e ai ricreatori, alle scuole professionali e di economia domestica, l'assistenza pedagogica ai docenti, l'aiuto ai circoli di cultura e all'Università popolare, nonché la concessione di cinematografi e film in queste realtà educative.²⁶⁷ Cortei, manifestazioni, sbandieramenti, bande, feste, teatri: la coreografia era la stessa di quella incontrata sotto il regime austriaco, durante il quale, però, non era stata tanto un'espressione di consenso ma al contrario, occasione sostanziale di manifestazione politica, non potendosi esprimere diversamente. Per cui, secondo l'opinione del Commissariato, nell'animo della popolazione triestina era rimasta la tendenza ad attribuire a queste manifestazioni valori di appartenenza politica: e di questo si doveva tener conto nell'organizzare gli uffici di propaganda distrettuali e provinciali, a partire dalla fine del 1918.²⁶⁸ Guidavano la propaganda due criteri, quello diretto (politico) e quello indiretto: era quest'ultimo che, realizzato mediante tutte quelle forme sopracitate, diventava il principale veicolo di sentimenti patriottici.²⁶⁹

In tale propaganda culturale indiretta il teatro e il cinema erano in prima linea. Il teatro di prosa, soprattutto, assolveva ad una duplice funzione: da un lato ricollegare il pubblico di Trieste, di Pola, di Fiume e degli altri centri maggiori, con il repertorio drammatico italiano, dopo la parentesi tedesca; dall'altro diffondere attraverso il teatro la lingua italiana, soprattutto nei piccoli villaggi dell'interno e nelle terre bilingue/trilingue. Incluse nelle finalità vi era anche l'intento di affratellare i soldati tornati dal fronte con i civili. Pertanto il Commissariato mise in moto una struttura teatrale drammatica a sezioni diversificate: la compagnia completa «di ruolo», la compagnia ridotta di varietà, il «Carro di Tespi», il teatro dei burattini e il cinematografo.²⁷⁰

l'Assistenza Civile e la Propaganda Interna, gennaio-luglio 1919, Trieste, Ufficio Provinciale per la Venezia Giulia 1919 (pubblicazione riservata), pp. 30-31.

²⁶⁷ Ivi, pp. 48 sgg, in particolare p. 50.

²⁶⁸ Ivi, pp. 14-17. Venne creato un coordinamento con Il Comitato di Assistenza Civile, l'A.N. Trento e Trieste, l'Ufficio tecnico di propaganda nazionale, la Lega Nazionale, la Società Nazionale Dante Alighieri e l'Ufficio Propaganda del Comando della Terza Armata: ivi, pp. 28-30.

²⁶⁹ Ivi, p. 108 sgg.

²⁷⁰ Ivi, pp. 119 sgg.

Il comm. Franco Liberati e il cav. Giuseppe Paradossi formarono una compagnia drammatica, diretta dal celebre attore livornese (dal 1911 cavaliere della corona d'Italia) Ugo Piperno, di cui prima attrice era Maria Letizia Celli. Nel programma compaiono, per la prima volta a Trieste, i testi teatrali più simbolici dei riflessi drammaturgici della crisi sociale primonovecentesca italiana, come *Pensaci Giacomino* di Pirandello, accolto dal pubblico come «uno scherzo»,²⁷¹ e *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli: testo, quest'ultimo, che girava anche in veste cinematografica, interpretato da Italia Almirante Manzini (la zia di Giorgio Almirante).²⁷² Le rappresentazioni iniziarono la sera del Natale 1918, al rinato teatro Giuseppe Verdi, con l'allestimento di *Romanticismo* di Girolamo Rovetta, un dramma-simbolo che ambientava una sfida di cospiratori alle autorità negli anni risorgimentali, preceduto dagli inni patriottici e dal saluto del commediografo Dario Niccodemi agli autori italiani (e a Nino Oxilia in particolare, caduto sul campo di battaglia).²⁷³ Poi, secondo un itinerario già intrapreso da molte compagnie triestine negli anni di guerra (forse con le stesse finalità), non ultima quella di Carmelo D'Angeli, la compagnia Piperno si trasferì a Fiume e ad Abbazia, dovunque applaudita. Il Commissariato ebbe un utile netto, non irrisorio, di 21.680,75 lire, di cui 1000 furono devolute alla Cassa di previdenza per gli attori, 1680 alla sottoscrizione per gli attori in grigio-verde e 19.000 versate dal Commissariato generale al conto corrente del Tesoro.²⁷⁴ Contestualmente al politeama Rossetti, teatro 'ufficiale' dal 1916 della propaganda culturale tedesca voluta dal Commissario imperiale, lo spirito di *revanche* politico-culturale fu ancora più esplicito: in dicembre si rappresentò *Il crepuscolo degli eroi. Episodi di vita triestina*, di Sergio Gradenigo, presente alla rappresentazione. Il lavoro avrebbe dovuto essere allestito al Teatro Carignano di Torino nel maggio 1915, ma dopo poche prove era scoppiato il conflitto: le recite furono sospese perché l'autore e alcuni interpreti decisero di arruolarsi in grigio-verde. Il dramma patriottico era stato pubblicato dalla Lattes nello stesso anno.²⁷⁵

²⁷¹ Cfr. Guido Botteri, Vito Levi, *Il Politeama Rossetti, 1878-1978. Un secolo di vita triestina nelle cronache del teatro*, Trieste, Editoriale libraria 1978, p. 213.

²⁷² Ugo Piperno aveva fatto parte delle più importanti compagnie drammatiche del tempo, come Tina di Lorenzo-Andò, Gramatica-Ruggeri, Borelli-Gandusio, lavorando anche con la Duse e Zacconi: *Il teatro italiano. Anno 1913*, Milano, Vallardi 1914, pp. 73-74. Il programma della stagione di prosa al Verdi è riportato in «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., prima puntata, gennaio 1919 e decima puntata, dicembre 1919.

²⁷³ Nelle sere seguenti vennero rappresentati: *Il ferro*, di Gabriele D'Annunzio, *La nemica* e *Scampolo* di Dario Niccodemi, *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, *Pensaci Giacomino* di Luigi Pirandello, *Mario e Maria* di Sabatino Lopez, *I capelli bianchi* di Giuseppe Adami, *La lampada del focolare* di Alfredo Vanni (vincitore del concorso drammatico indetto dalla Organizzazioni Federate), *Papà Eccellenza* di Girolamo Rovetta, *La crisi* di Marco Praga, *Un curioso accidente* di Goldoni e la conclusiva *La Gioconda* di D'Annunzio (rappresentazione a beneficio del Comitato di Assistenza Civile, insieme con la Compagnia della Terza Armata, diretta da Renato Simoni, a cui intervenne S.A.R. il Duca D'Aosta): *Sette mesi di Assistenza Nazionale nella Venezia Giulia* cit., pp. 121-122.

²⁷⁴ *Sette mesi di Assistenza Nazionale nella Venezia Giulia* cit., p. 122.

²⁷⁵ «Il 1918 a Trieste e nel mondo.» cit., ottava puntata.

Partita la compagnia Piperno venne scritturata quella diretta da Gualtiero Tumiati.²⁷⁶ Ma l'opera propagandistica iniziata dalla compagnia Piperno fu raccolta, tramite gli accordi con il Comando della Terza Armata, dalla Compagnia drammatica sorta dal nucleo del Teatro del Soldato e diretta dall'attore e critico teatrale Renato Simoni (direttore anche del giornale di trincea «La Tradotta»).277 La compagnia debuttò nel febbraio 1919 (non a caso) a Vipacco, centro sloveno passato alla provincia di Gorizia, che non aveva mai ospitato una compagnia italiana, ma dove la popolazione partecipò massicciamente alle rappresentazioni; le tappe successive furono le località istriane Pisino, Pola (Politeama Ciscutti), Dignano, Abbazia, Laurana. Al Verdi di Trieste, ultima tappa, la compagnia mise in scena una commedia del drammaturgo Sem Benelli,²⁷⁸ *Tignola*, e altri lavori di Roberto Bracco (*L'amante lontano*), di Dario Niccodemo (*Il Titano*) e di Gino Calza-Bini, tenente della Terza Armata (*Mia moglie s'è fidanzata*), tutti autori che si erano impegnati a sostegno della causa italiana.²⁷⁹

Da un parziale smembramento di quest'ultima formazione teatrale era stata ricavato un piccolo *cast* di attori di varietà, affidato alla direzione del tenente Edoardo Lanzetti, al quale erano associati una cinquantina di artisti, tra musicisti e inservienti, tutti ex soldati (membri del gruppo del già citato Teatro del Soldato). La «Compagnia n. 2», come era stata chiamata, debuttò parimenti a Vipacco, a cui seguirono moltissimi centri minori dell'entroterra istriano e altri 'sconfinamenti' a Palmanova, Vittorio Veneto e Tolmezzo, centri non toccati dalla Compagnia di prosa, totalizzando ben 180 spettacoli, il quadruplo rispetto alla sua 'sorella maggiore'.²⁸⁰

E' un dato probatorio il fatto che nel 1919 il Governatorato avesse disposto una intenzionale politica teatrale 'intensiva' per le masse da educare ai repertori italiani coevi. Negli anni 1919-1920 il teatro Verdi ospitò soltanto compagnie drammatiche di prosa italiane: dopo la

²⁷⁶ Programma: *La dodicesima notte* di Shakespeare, *La Giovane Italia*, di Domenico Tumiati, *L'aquilotto (L'aiglon)*, di Edmondo Rostand, *L'ombra* di D. Nicodemi, *L'ispettore di Gogol*, *Il mio bebè* di Hennequin e le riprese di *La Francesca da Rimini* di D'Annunzio, *Madame Sans-Gêne* e *Il processo dei veleni* di Sardou, *La cena delle beffe* di Sem Benelli. Si inizia con il *Cyrano de Bergerac*: «Il Lavoratore», 17 gennaio 1919. Proveniente non dal mondo del teatro, ma da un'intellettuale famiglia ferrarese, Tumiati si dedicò con Alfredo De Sanctis in particolare al melologo, testo recitato con accompagnamento musicale, e all'adattamento di testi letterari come *Il vagabondo*, di Richepin e *Cyrano de Bergerac* di Rostand: *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., pp. 62-64.

²⁷⁷ Con Marco Praga fu tra gli invitati alla riapertura del ginnasio «Dante Alighieri», a memoria dell'animata gioventù irredentista prebellica: «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., prima puntata. Era giornalista al «Corriere di Milano» e direttore della rivista italiana «La lettura»: *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., p.26.

²⁷⁸ Acceso interventista e amico di Marinetti, con i quali dirigeva la rivista *Poesia*, lo scrittore e drammaturgo Sem Benelli, famoso per il suo testo teatrale *La cena delle beffe*, fu spesso a Trieste prima e dopo la guerra, dove al Rossetti tenne un discorso alla presenza del Governatore e del Sindaco: «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., terza puntata, marzo 1919. Cfr. *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., pp.21-23.

²⁷⁹ Denominata «Compagnia della Venezia Giulia», effettuò una seconda tournée nel periodo maggio-luglio 1919, non riuscendo però, data la povertà delle piazze toccate, a registrare un bilancio attivo come quello della precedente Compagnia Piperno: *Sette mesi di Assistenza Nazionale nella Venezia Giulia* cit., pp. 123-124. G. Calza-Bini era membro della Società Trento-Trieste e nel marzo 1919 tenne al Rossetti una conferenza sulla storia degli Inni dell'Armata, poi eseguiti dal coro della Società triestina di canto e dal Circolo Nazario Sauro: «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., terza puntata, marzo 1919.

²⁸⁰ *Sette mesi di assistenza nazionale nella Venezia Giulia* cit., pp. 124-125.

compagnia di Ugo Piperno vennero scritturate, infatti, la Compagnia di prosa drammatica Eclettica (che presentò lavori italiani, spagnoli e francesi),²⁸¹ la Compagnia di operette di Lorenzo Bartoli, il cui programma presentava, per la prima volta a Trieste, solo firme italiane di operette,²⁸² e la compagnia veneziana di Emilio Zago, notissima a Trieste fino al 1914. Nel dicembre del 1919 Lovrich, che aveva ripreso le redini del teatro, chiamò la Compagnia Lombardo, ora Regini-Lombardo-Caracciolo, che aveva regnato sui palcoscenici triestini fino al limitare dell'inizio del conflitto. Anche gli attori locali 'di guerra', che avevano cioè esordito proprio in quegli anni, quali Mario Verdani e Annio Mariotti, ebbero il loro posto d'onore sul proscenio del rinato teatro municipale. Sommando alle citate Compagnie quelle che agirono nel 1920 (le Compagnie comiche di Luigi Zoncada, di Antonio Gandusio e di Giovanni Grasso, nonché il ritorno di Leopoldo Fregoli)²⁸³ e che precedettero l'affermazione dei compositori italiani Costa, Ranzato e Lombardo, si può argomentare che il mito dell'operetta 'viennese' a Trieste sia stato piuttosto una 'deviazione' storiografica a posteriori, legato forse ad una simile propaganda di 'germanizzazione' teatrale ripresa durante l'occupazione tedesca a Trieste dopo l'8 settembre del 1943, ipotesi che andrebbe confermata da ulteriori ricerche. Il fenomeno della fuga delle masse nella illusoria normalità dei teatri per evadere dai bombardamenti e dagli internamenti durante quei mesi (nei quali ritroviamo alcuni nomi di attori esordienti nel 1914-1918) ricalca perfettamente la situazione del primo conflitto, esaminata nel presente lavoro di ricerca.²⁸⁴ Il saldo 'viennese' degli anni Venti e Trenta fu dovuto, casomai, ai primati triestini di Lehár e Kálmán.²⁸⁵

E non poteva mancare, ovviamente, il ritorno di *Ernani*, proibito dal 1903, al Politeama Rossetti²⁸⁶ e gli incassi maggiori del 1920 si registrarono con le rappresentazioni di Aida.

Ai piccoli centri, inoltre, il Commissariato Generale per l'Assistenza Civile aveva destinato un «Carro di Tespi» 'motorizzato', per spettacoli all'aperto, che era stato utilizzato anche durante la guerra nei piccoli paesi e composto da sette attori; non venne tralasciato il pubblico infantile, per il

²⁸¹ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., terza puntata, marzo 1919.

²⁸² *Amami Alfredo*, libretto di Edmondo Corradi, musica di Ettore Bellini; *La regina del Grand Hotel*, del maestro R. Caucci; *Il marito decorativo*, del m. Adolfo Rossi; *La duchessa del Bal Tabarin*, del m. Carlo Lombardo; *La vendemmia*, idillio musicale di Emilio Gagnani. Della compagnia fanno parte artisti molto noti: Armando Fineschi, Gina Davico, Rosina Delta, Maria Bracony, Francesco Orefice De Zucco: «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., quarta puntata, aprile 1919.

²⁸³ «Trieste 1920». Cronache di un anno del primo dopoguerra, numero unico, 1961.

²⁸⁴ Ritroviamo, ad esempio, al Verdi gli attori Antonio Gandusio e Amalia Micheluzzi, le cui compagnie (accanto a quella ormai affermata di Cecchelin-Silvani-De Rosé) attiravano folle di pubblico, con il benevolo consenso delle autorità tedesche: Stelio Millo, *I peggiori anni della nostra vita. Trieste in guerra 1943-1945*, Trieste, Italo Svevo, p. 36.

²⁸⁵ Rossana Poletti (a cura di), *Tu che m'hai preso il cor. L'operetta da Trieste all'Europa*, Catalogo della mostra storica, Comune di Trieste 2009, pp. 39 sgg.

²⁸⁶ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., quarta puntata, maggio 1919.

quale fu attrezzato un Teatro di burattini, sotto il patronato dell'Ufficio Propaganda della Terza Armata e della Giovane Italiana, condotto da Giuseppe Ferrari di Modena.²⁸⁷

Non poteva mancare, infine, il cinematografo. Si doveva 'insegnare' cosa fosse stata la guerra e, a tale scopo, i film di guerra e di propaganda erano i *media* migliori, che vennero proiettati anche in sloveno e in croato dove fu necessario. Le diciture, come era accaduto durante la guerra ma dalla prospettiva austriaca, erano un potente mezzo di nazionalizzazione: la dicitura doveva essere «bene scelta e soprattutto bene composta; altrimenti è un danno. Di questa propaganda cinematografica l'ufficio provinciale si è abbondantemente servito».²⁸⁸ Il Commissariato generale inviò fin dai primi di gennaio quattro macchinari completi e le dotazioni di 950 film, inviati anche ai segretari delle Organizzazioni Federate perché li destinassero gratuitamente alle scuole, ai ricreatori, alle associazioni e alla rappresentazioni pubbliche gratuite o a pagamento. Il ricambio dei programmi era bisettimanale (durante le guerra, invece, settimanale). Per la maggioranza di questi spettacoli a Trieste, veri catalizzatori di un ampio pubblico di massa, le rappresentazioni pubbliche avvenivano seralmente all'aperto, nella centrale Piazza della Borsa, mentre nei piccoli paesi delle periferie, dove non arrivava la corrente elettrica, si spediva un cinematografo autocarreggiato su un camion generatore. In tutto furono calcolate 18.000 rappresentazioni fino all'agosto del 1919.²⁸⁹

A contribuire alla spettacolarizzazione dell'italianità di Trieste non poteva non contribuire Gabriele D'Annunzio, che il 13 gennaio 1920, dal campo di aviazione di Fiume, fece mandare due aerei che lanciarono proclami di saluto in Piazza dell'Unità.²⁹⁰ La schietta triestinità del concorso delle canzonette triestine riprese il suo posto al Politeama Rossetti, dove nell'edizione del 1920 la giuria assegnò il primo premio alla significativa pièce *I grigio-verdi*.²⁹¹

Fu il cinematografo il mezzo rappresentativo che, con più efficacia rispetto al teatro, contribuì a costruire l'identità culturale della città, sotto la sua nuova veste politico-istituzionale italiana, ufficialmente annessa all'Italia, come è noto, soltanto con la ratifica del Trattato di Rapallo del 12 novembre 1920. Nei primissimi giorni successivi al 3 novembre, quando l'armistizio con la Germania non era ancora stato sottoscritto, riaprirono sia i cinema che i teatri, la cui programmazione non lascia dubbi sulla natura politica dei messaggi veicolati. Le critiche dei tamburini apparsi sui giornali «Il Lavoratore» e «Il Piccolo» del 6, 7 e 8 novembre (che aveva ripreso le pubblicazioni il 20 novembre 1919) non facevano più mistero delle case cinematografiche estere di produzione, delle ambientazioni, dei soggetti patriottici italiani e delle manifestazioni di

²⁸⁷ Ivi, pp. 126-127. Questo attore e poeta è citato una sola volta in *Il teatro italiano. Anno 1913* cit., p. 297.

²⁸⁸ *Sette mesi di Assistenza Nazionale nella Venezia Giulia* cit., p.127.

²⁸⁹ Ivi, 127-128.

²⁹⁰ «Trieste 1920. Cronache di un anno del primo dopoguerra» cit., gennaio 1920.

²⁹¹ Versi di Giovanni Demicheli e musica di Romano Borsatti: *ibid*.

italianità in sala. Non solo: la critica giornalistica diventava, anzi, un'occasione di condanna delle precedenti restrizioni censorie austriache. La breve rassegna qui elencata illustra la rilevanza di tale fenomeno politico-mediatico:

Cine Galileo: *Sogni veneziani*, film teatrale proibito sotto il passato governo, dramma d'amore in 4 atti della casa Gaumont di Parigi, assunto nella bella Venezia, la fatidica città degli amori. Dolorosa storia di una cantante abbandonata ed uccisa dai suoi stessi ricordi.

Prossima uscita: *La seduttrice*, con la stella della cinematografia italiana Pina Menichelli.

Teatro Eden. Cine-prosa-varietà. *La contrada della luna*, commedia; *'Na canzone a Napoli*, cantata dalla graziosa soprano Carmen Busatto; *San Pietro se ci vede*, duetto comico Saroclè-Rosandri; quartetto della *Principessa della czardas*, duetti con Nelli, Cavallini, Werner. In chiusura una pellicola teatrale.

Salone Edison: oggi ripresa delle rappresentazioni con il grande film *Susanna*, che si ripete a grande richiesta, interpretato dalla brava e vezzosa artista francese Susanna Grandais, splendidi panorami della riviera di Nizza. Prossimamente: Francesca Bertini la bellezza italiana, in *Odette*, con vedute del corso dei fiori a Nizza.

Teatro Alfieri (ex Famigliare): oggi riapertura con nuovo programma di varietà, nuove canzoni, e duetti. In più il film *Le pillole d'Ercole*, da quattro anni non rappresentato a Trieste, della casa Gaumont di Parigi.

Cinema Buffalo Bill: oggi e giorni seguenti il più grande capolavoro dell'epoca *La contessa di Navarra*, con Maria Fain.

Cine Reclame: oggi riapertura di questo salone con un grandioso capolavoro *Ironie della vita*, della Cines, interpretato dalla celebre artista Itala Manzini,. Con oggi i lavori verranno accompagnati dal ben noto maestro Ettore Kesisoglù.

Cine Nazionale (ex Novo Cine): oggi riapertura con la nuovissima film italiana *Cuore* di Edmondo De Amicis.

Cine Roiano riapertura con programma attraentissimo.²⁹²

Teatro Armonia: oggi inaugurazione della grande stagione cinematografica con il capolavoro *Il fascino del teatro*, protagonista il triestino Alessandro Moissi. Prossimo programma: *Cuore*.

Cinema Volta: con oggi riaperto il salone con lo spettacoloso lavoro Colpevole o non colpevole, della Nordisk. Con oggi i quadri verranno accompagnati da una scelta musica.

Cinema Excelsior: oggi, nell'occasione della riapertura, il grande film storico della Ambrosio di Roma *Gli ultimi giorni di Pompei*, in grandi 5 atti

Cine Royal: *Pregiudizio crudele*, della Cines, romanzo d'amore²⁹³

Teatro Eden: La ben conosciuta compagnia cittadina di prosa «Città di Milano» reciterà la commedia *La Calle della luna* (dialettale). Film e varietà: riapre l'11 novembre. Dino Nelli canterà *La mia Bandiera*, Carmen Busatto una melodia napoletana, l'orchestra rinforzata diretta dal maestro Rassol, eseguirà gli Inni nazionali.

Cine Roma (ex Cine Centrale): *Nord contro Sud*, romanzo d'amore e d'avventura con il celebre artista Alberto Capozzi. Lunedì: *Nerone e Agrippina*, con Mario Bonnard, Letizia Quaranta, Maria Caserini, Camillo De Riso e Telemaco Ruggeri. Oltre 100 artisti: l'intera corte di Nerone, senatori, patrizi, gran quantità di popolo, eserciti di soldati e gladiatori, cristiani alle fiere e al rogo. Strepitoso successo, istruttivo per gli studenti.²⁹⁴

Il capocomico Carmelo D'Angeli, come già detto, riprese il proprio nome di battesimo Angelo Carmelo Calabrese e la sua compagnia cittadina di prosa viene venne ribattezzata «Trieste redenta». Il Politeama Rossetti fu, in realtà, il primo teatro triestino a mettere in scena il dramma

²⁹² «Il Lavoratore», 6 novembre 1918.

²⁹³ «Il Lavoratore», 7 novembre 1918.

²⁹⁴ «Il Lavoratore», 8 novembre 1918.

Romanticismo di Rovetta, mentre al Verdi venne rappresentato dalla compagnia Piperno solo il 25 dicembre. Sottolineava la stampa che il dramma «è vibrante di patriottismo e non fu mai potuto venir rappresentato sotto il dominio austriaco».²⁹⁵

Teatro Rossetti: il Regio Comando dei Carabinieri ha promesso di dare in giornata il permesso per la ripresa delle rappresentazioni. Qualora avvenga questo, il teatro riaprirà domani, sabato, con una serata di gala per festeggiare la liberazione di Trieste. La compagnia drammatica «Trieste redenta», diretta da Angelo Carmelo Calabrese, inizierà lo spettacolo con *Saluto Italico* di Giosuè Carducci, recitato dal Calabrese. Quindi si reciterà il dramma in 4 atti di Girolamo Rovetta *Romanticismo*.²⁹⁶

Anche il teatro-cine-varietà Armonia di Angelo Curiel ebbe la sua nuova formazione di attori e attrici e debuttò con il nome di compagnia di prosa-varietà «L'italica Tergeste».²⁹⁷

Il giorno della firma dell'armistizio con la Germania al cinema Galileo si proiettò per la prima volta un film, in passato oggetto di contenzioso con la censura, la quale ne aveva vietato la proiezione nel 1915 proprio al Galileo, allora gestito da Guido Wölfler: si trattava del film *La ladra*, della Celio Film, che aveva come soggetto «un episodio dei nostri valorosi bersaglieri».²⁹⁸

Le critiche pubblicate sul «Lavoratore» del 1919 si esprimevano in toni trionfalistici e non lesinavano, dopo anni di reticenza informativa, sulle informazioni di dettaglio dei film proiettati, compresa la casa produttrice, che negli anni precedenti doveva essere oscurata. La critica indugiava spesso su una terminologia sentimentalista e nostalgica nel presentare i lavori italiani, mentre assumeva toni quasi incriminanti verso i soggetti dei film tedeschi.

Vennero riaperti anche i ricreatori, «vere palestre di coscienza civile»; le vie, ovviamente ribattezzate, accoglievano gli esercenti del nuovo commercio di marca italiana, in particolare nel Corso Vittorio Emanuele III (ex Contrada del Corso), Piazza dell'Unità (ex Piazza Grande), Via XXX ottobre (ex Via Caserma), Riva III novembre (ex Riva Carciotti), Piazza Oberdan (ex Piazza Caserma), Riva Nazario Sauro (ex Riva dei Pescatori) e Via Battisti (ex Corsia Stadion). Si ricostituì inoltre la Società di Minerva, presieduta da Attilio Hortis.²⁹⁹ La Via dell'Acquedotto, così denominata in ricordo dell'acquedotto teresiano che vi transitava sotterraneo, dovrà aspettare il cinquantenario del 20 settembre 1870 per diventare l'odierno Viale XX Settembre.³⁰⁰

²⁹⁵ Per il Rossetti cfr. «Il Lavoratore», 6 novembre 1918. Per il Verdi cfr. *Sette mesi di Assistenza Nazionale nella Venezia Giulia* cit., p. 121.

²⁹⁶ «Il Lavoratore», 8 novembre 1918 (replica).

²⁹⁷ «Il Lavoratore», 7 novembre 1918.

²⁹⁸ «Il Lavoratore», 11 novembre 1918. ASTs, LGT-AG, b 2425, 1915, fasc. 69, 19 gennaio 1915 (Al sig. Theodor Hermannndorfer [sic], *Theater Fenice*). Il film *La ladra*, casa Celio, 900 m., rimase nella disposizione della Polizia in quanto non autorizzato in tutto il *Künstenland*. Di tale film esiste una versione del 1955, interpretata da Mario Bonnard.

²⁹⁹ «Il Lavoratore», 15 novembre 1918.

³⁰⁰ Dino Cafagna, *A passeggio per l'acquedotto di Trieste: il viale XX settembre, storia, toponomastica, locali pubblici e curiosità*, Trieste (San Dorligo della Valle), Luglio, 2013, p. 75.

All'appello alla italianizzazione culturale non poteva rispondere anche la maggior istituzione musicale di Trieste, ovvero il Conservatorio di musica, che finalmente poté fregiarsi dell'intitolazione a Giuseppe Verdi, con sede in via delle Acque 3. E la direzione dell'istituto rese pubblico il proprio sentimento di orgoglio, comunicando che «questo istituto, per mene poliziesche sotto il cessato regime, non poté ornarsi del nome di Giuseppe Verdi, come era destinato dai suoi fondatori, ma da ora in poi porterà il nome del grande Maestro».³⁰¹ All'inaugurazione dell'anno scolastico 1918-1919 il direttore Gian Giacomo Manzutto chiese, tra gli altri, la partecipazione della figlia di Lovrich, la violinista Anna Lovrich.³⁰²

6.1 Il difficile passaggio all'Italia

Al di là delle intenzioni propagandistiche del Governatorato, la *real politik* di una secolare amministrazione austriaca non poteva essere conosciuta ed estirpata dalla nuova amministrazione in una prospettiva di breve periodo. Lo aveva spiegato anche «Il Lavoratore» ai suoi lettori quando, in occasione del passaggio di consegne dal Governatore Petitti di Roreto al Commissario Civile Ciuffelli a metà del 1919, sottolineava che «il Governo italiano era tutt'altro che preparato all'occupazione di queste terre», soprattutto per quanto riguardava i disseminati episodi di vendetta non solo contro i cittadini austriaci, ma anche contro i socialisti, colpevoli di aver spalleggiato la politica austriaca.³⁰³

Furono questi gli anni del lutto e della commemorazioni dei caduti. Il 1919 fu in particolare l'anno della transizione economica: il grave problema della conversione inflazionistica della corona alla lira era ben presente alle autorità italiane: sul «Corriere della Sera» l'economista Luigi Einaudi, uno dei padri della futura Repubblica Italiana, pubblicò un lungo articolo sulla «Questione della valuta nei paesi redenti», in cui confrontava il valore prebellico della corona austriaca, equivalente a 1,06 lire italiane, con quello postbellico di 40 centesimi di lira per ogni corona: dunque il valore si era più che dimezzato. L'inflazione era dovuta, secondo le motivazioni di Einaudi, non ai provvedimenti del Governo italiano, pur ammettendo il ritardo del bando Badoglio, ma a un deprezzamento della corona a causa delle disordinate emissioni della carta-moneta austro-ungarica; sulla piazza svizzera, ad esempio, si poteva comperare una corona con 17 centesimi di franco svizzero, mentre per avere una lira italiana bisognava pagare 68 centesimi.³⁰⁴ La conseguenza diretta era che la ripresa commerciale triestina faceva faticava ad iniziare e che i lavoratori erano spesso in agitazione. In luglio il Governatorato decretò una riduzione del 30% sui prezzi per i generi

³⁰¹ «Il Lavoratore», 6 novembre 1918.

³⁰² «Il Lavoratore», 13 novembre 1918.

³⁰³ «Il Lavoratore», 16 luglio 1919.

³⁰⁴ Riportato in «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., sesta e settima puntata, giugno e luglio 1919

di vitto, ma non sui generi tesserati forniti dalle Commissioni di approvvigionamento. Di questi, a titolo esemplificativo, il lardo costava 6 lire al kg, l'olio d'oliva 4 lire al litro, le uova a 28 centesimi al pezzo. Come era avvenuto durante il conflitto, i prezzi di alcuni generi alimentari, come burro e latte, dovettero essere calmierati.³⁰⁵ In settembre il prezzo della farina era ancora aumentato e un kg di pane costava 70 centesimi.³⁰⁶ Dopo il rientro dei soldati, dei ripatriati e degli internati, inoltre, la popolazione a Trieste era nuovamente aumentata, anche se la percentuale rimaneva ancora altamente legata alla presenza femminile, un po' per i rientri non completati e un po' per i soldati deceduti.³⁰⁷

L'amministrazione italiana cercava di porre rimedio soprattutto nel settore lavorativo e un nuovo contratto tra le Organizzazioni Operaie e la Lega degli Industriali della Venezia Giulia riduceva la giornata lavorativa a 8 ore: per compensare la conseguente riduzione degli stipendi agli operai si aumentarono i cottimi del 16%.³⁰⁸ Forse la nuova amministrazione non si rese conto dello sradicamento non tanto identitario, ma della posizione della città nel panorama delle relazioni internazionali europee. Basti pensare, a titolo esemplificativo, al suo diverso orientamento nei collegamenti ferroviari, con una diretta conseguenza nello spostamento delle persone ma anche dei traffici commerciali: dall'asse Nord-Sud (e Sud-Est), nel quale Trieste si trovava sotto il governo austriaco, si sostituiva uno del tutto opposto Est-Ovest, a partire dall'inaugurazione del primo treno di lusso della «nuova comunicazione interalleata del 45° parallelo che congiungerà Francia, Svizzera e Italia con i diversi stati balcanici e la Romania».³⁰⁹

Il Lloyd austriaco diventò «triestino» e l'Unione austriaca di navigazione, già Austro-Americana di fratelli Cosulich di Trieste, assunse la ragione sociale «Cosulich Società triestina di navigazione».³¹⁰ Veniva riaperto il secondo Liceo femminile «Riccardo Pitteri», nella precedente sede di via S. Anastasio, chiusa nel 1914. Il Caffè Nuova York di Emilio Curiel aveva cambiato nome in Caffè Roma, ma non aveva cambiato la sua tradizione concertistica, anzi l'aveva rafforzata, visto che si tenevano duplici concerti giornalieri, con qualunque tempo, sostenuti dalle rinomate Orchestrale triestina Pasqualini e Orchestra Bemporat.³¹¹ Il cabaret-varietà Maxim, gestito e frequentato dagli austriaci, riapriva nella rinominata via Battisti «con scelta cucina italiana e bottiglieria. Nuovo proprietario Ferdinando Chiozzi». Riapriva anche lo storico Caffè degli irredentisti Ai Volti di Chiozza e il Comitato della Lega Nazionale bandiva i nuovi concorsi delle

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., ottava puntata, settembre 1919.

³⁰⁷ Dal censimento pubblicato dall'Ufficio statistico-anagrafico di Trieste, a metà del 1919 vi erano 199.866 unità (contro i circa 250.000 del 1914) di cui 106.298 donne: riportato in «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., settima puntata, agosto 1919.

³⁰⁸ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., seconda puntata, febbraio 1919.

³⁰⁹ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., terza puntata, aprile 1919.

³¹⁰ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., quarta puntata, maggio 1919.

³¹¹ «Il 1919 a Trieste e nel mondo» cit., sesta puntata, luglio 1919

canzonette popolari triestine al Rossetti.³¹² Al Verdi venne rappresentata per la prima volta «un'interessante novità, *Pensaci Giacomino* di Pirandello, noto novelliere umorista che già si è affermato dal qualche tempo»³¹³ e contemporaneamente al Gran Cinema Teatro Italia veniva proiettato il film *La forza della coscienza*, con Ermete Zacconi, «che affronta il Risorgimento e la lotta dolorosa contro la tirannide austriaca e l'insurrezione vittoriosa del Piemonte».³¹⁴ In gennaio per la prima volta compare a Trieste la pubblicità di Charlie Chaplin «Charlot, l'insuperabile comico-acrobata, il re dei clown, farà ridere tutta Trieste con le sue gesta».³¹⁵

In Corso Vittorio Emanuele aprono e ri-aprono negozi di calzature, pelletterie e stoffe, che importano merce dal resto d'Italia, soprattutto da Milano che, come nel caso della Leoni Film per la cinematografia, diventava nel primissimo dopoguerra la principale piazza di rifornimento nel settore della moda e dell'abbigliamento. Molte case milanesi aprirono a Trieste le loro filiali e molti grossisti di tessuti collocarono i loro depositi a Trieste per le vendite all'ingrosso. Il Corso continuava così la tradizione iniziata dai Weiss e da Öhler, entrambi riaperti. Anzi, Weiss aumentò il proprio fatturato, diventando il «massimo fondaco mode e manifatture della Venezia Giulia» mantenendo i magazzini in Corso Vittorio Emanuele 7, 9 e 11, la filiale a Fiume in Corso 11 e aprendo una centrale d'acquisti a Milano, in via Broletto 43; non aveva rinunciato anche ai consueti caffè-concerto pomeridiani e la caffetteria-buffet era aperta tutto il giorno».³¹⁶ In Corso, al n. 35, Giovanni Beltrame apriva il suo fondaco di stoffe,³¹⁷ con un ampio salone al primo piano, la sartoria e un «grandioso assortimento di stoffe nazionali ed estere, vestiti confezionati all'ultima moda, grande assortimento impermeabili. Vengono assunti prontamente sarti e sarte da uomo».³¹⁸ Anche i «Fratelli Guastalla già M. Beyer&C. successori» promettono i nuovi grandi arrivi della più recente biancheria, al n. 3.³¹⁹ Il cotonificio Bustese di Milano che aveva stabilimenti di filatura, tessitura, stamperia, tintoria e candeggio, aveva aperto la sua filiale a Trieste;³²⁰ lo stesso aveva fatto la Società anonima Calzaturificio Milanese, in Piazza Goldoni e ancora da Milano arrivarono i rappresentanti di mode e di cappelli da donna, come il celebre Righetti.³²¹ Tra le figure imprenditoriali delineate nel 1915, anche la ben conosciuta ditta «Successori L. Bernardino», in via via Malcantone 2, aveva riaperto il negozio «con un completo assortimento di stoffe da uomo delle

³¹² «Il Lavoratore», 11 gennaio 1919.

³¹³ «Il Lavoratore», 2 gennaio 1919.

³¹⁴ «Il Lavoratore», 3 gennaio 1919.

³¹⁵ «Il Lavoratore», 15 gennaio 1919.

³¹⁶ Vi suonavano l'orchestrina del maestro prof. Menotti Bemporat e il violinista Panizzolo Napoleone: «Il Lavoratore», 28 febbraio e 12 gennaio 1919.

³¹⁷ «Il Lavoratore», 2 marzo 1919.

³¹⁸ «Il Lavoratore», 23 marzo 1919.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ In via San Giovanni 7: «Il Lavoratore», 13 gennaio 1919.

³²¹ «Il Lavoratore», 14 e 15 gennaio 1919.

migliori fabbriche nazionali, inglesi e francesi»³²² e la sartoria dell'ex impresario cinematografico Giuseppe Fulignot assumeva «operai e operaie a giornata e a cottimo. verso buonissima paga».³²³ Tra quelli che, invece, non sopravvissero alla bufera bellica c'era l'impresario Attilio Depaul, che nel 1919 aveva affidato «l'esclusiva vendita per Trieste e territorio della nostra premiata specialità Crema Marsala Depaul nonché di tutti gli altri prodotti» alla Società Italiana Baradello & C.³²⁴

7. Che fine fanno i legami cinematografici con Vienna e Berlino nel dopoguerra?

I legami delle terre 'redente' con Vienna non si recisero dopo la dissoluzione della duplice monarchia, Il commercio cinematografico era diventato un affare troppo internazionale per poter essere sradicato al seguito del cambiamento politico dei governi e dei confini. Tuttavia le limitazioni austro-ungariche verso i paesi nemici in tempo di guerra si invertirono: venne instaurato un severo boicottaggio su qualsiasi prodotto austro-tedesco da parte dei paesi vincitori, anche perché i film a Berlino si compravano a prezzi stracciati. I soggetti e i nomi vennero italianizzati e molti film vennero presentati in Italia come «nuovi» e «nazionali».³²⁵ Negli anni 1919-1920 erano i distributori Del Grosso e Crotti a portare in Italia i film della Wiener Kunstfilm e della Sascha, nei quali, oltre al titolo e al nome del distributore italiano, non appariva nient'altro. Con il 1922 l'importazione dei film austriaci in Italia diventò più massiccia.³²⁶

Dopo questo breve accenno storiografico, le ricerche condotte concretizzano le nuove trame della cinematografia austriaca nel dopoguerra. Negli anni Venti la ditta cinematografica Urania, sopracitata, la cui sede compare a Vienna, si specializzò nel settore dell'educazione nazionale, rifornendo e allestendo le proiezioni nelle parrocchie, nelle associazioni giovanili associazioni professionali e negli istituti scolastici, ecc.. L'Urania, inoltre, era stata la prima sala di proiezione in Austria ad aver introdotto il sonoro installando nel 1928 un apparecchio Thriergon.³²⁷ L'Austria del dopoguerra era diventata famosa per i suoi registi, le sue dive e i suoi cineasti, del calibro di Ernst Lubitsch, Erich Pommer, Fritz Lang e Gustav Ucicky. All'estero la produzione austriaca di film teatrali godeva nel dopoguerra di ampia considerazione. La casa produttrice Tobis-Sascha Filmindustrie A.G., fondata nel 1910, si fuse nel 1918 con la casa di distribuzione Philip &

³²² «Il Lavoratore», 24 gennaio 1919.

³²³ «Il Lavoratore», 10 marzo 1919.

³²⁴ Con sede in riva Nazario Sauro 6: «Il Lavoratore», 2 marzo 1919. «Marcello Depaul, rappresentanza e direzione della Società italiana sp. Alim di Parma Landriani & C. abitazione in via Gatteri e Ufficio in via Torrebianca 12, Socio della ditta Brattani & C. in pubblicità e rappresentanze»; *Guida generale* cit., 1921, *ad vocem*.

³²⁵ Vittorio Martinelli, *Lucy Doraïne alla conquista dell'Italia: i film austriaci in Italia nel periodo del muto*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1998, p. 6.

³²⁶ Ivi, pp. 7-8.

³²⁷ G.A.Witt, *Cinema austriaco d'oggi*, in «Intercine». Numero speciale per la Terza mostra internazionale d'arte cinematografica, Venezia-Lido, 10-25 agosto 1935, pp. 9-11 (Mediateca provinciale di Gorizia "Ugo Casiraghi").

Pressburger, diretta da Oskar Pilzer e mantenne strette relazioni cinematografiche commerciali con gli altri Stati, soprattutto con l'Italia e la Germania, sul solco tracciato negli anni bellici.³²⁸ Fino agli anni Trenta molti attori cinematografici provenivano ancora dal Teatro drammatico di Vienna (Aslan, Marr, Hennings, Thiming, Tressler, Wegener) nonché dallo Staatsoper di Vienna (come i cantanti Jerger, Kiepara, Piccaver, Slesak, Jeritza, Kern e Novotna), da cui provenivano anche i musicisti. Come negli anni Dieci, dunque, quando venivano reclutati i cantanti di operetta, l'Austria continuava la sua migliore tradizione musicale nelle pellicole cinematografiche, apprezzata in questo anche all'estero: la Talking Picture Association di Londra, ad esempio, in collaborazione con il Mozarteum aveva realizzato, con il contributo degli attori austriaci, la versione inglese della vita di Mozart (tratta dal lavoro letterario di Matha Kennedy). Le collaborazioni con l'Italia e la Germania rimasero solidali anche se, per quanto riguarda l'importazione delle pellicole straniere, l'Austria sostanzialmente non aveva cambiato strategia rispetto al passato: continuava, infatti, a imporre un 'contingentamento' delle pellicole, cioè una limitazione in un rapporto determinato con la produzione nazionale.³²⁹ La casa Leoni Film, sulla quale ancora non esiste uno studio specifico, ne rappresenta un interessante caso di studio per i suoi legami con Vienna e, da qui, con Trieste italiana.

Lo Statuto della Leoni Film del 1925, la cui direzione generale era stata assunta da Giuseppe Leoni, prevedeva che gli scopi della nuova S.p.A. fossero non solo il commercio e il noleggio cinematografici in Italia e all'estero, ma anche l'esercizio di cinematografi e la produzione di film. Il capitale sociale era di 12.000.000 di lire.³³⁰ La consegna del materiale cinematografico italiano, che avveniva nel dopoguerra su scala internazionale attraverso i rappresentanti e gli emissari delle case italiane, era spesso motivo di controversie: su tale aspetto commerciale alcuni casi, emersi dagli atti del Fondo U.C.I. (Unione Cinematografica Italiana) confermano le tensioni tra Italia e Austria negli anni Venti. La Leoni Films aveva un ufficio di rappresentanza anche a Vienna, gestito da Vittorio Grego, nella Westbahnstrasse 8. La Casa principale milanese teneva le fila di una grossa fetta del commercio italiano a Vienna e a Grego aveva affidato la vendita delle copie di film negli ex Imperi centrali, ma dovette affrontare frequenti divergenze per la loro diffusione.³³¹ Spesso l'arrivo delle pellicole non veniva registrato: la ditta Pittaluga, ad esempio, che per conto della Leoni Films aveva spedito da Berlino a Vienna la copia del film *La Resurrezione*, non ebbe riscontro di tale consegna; stessa cosa per il film *Coeur magnifique*, spedito dalla società Dakis Cine di Berlino. A Vienna anche la romana Tiber aveva la propria filiale, a cui spediva le proprie

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ AMNCTo, *Società Anonima Leoni Films*, Milano via Moscova 12, Statuto, Milano, Tipografia Lanzani, 1925.

³³¹ AMNCTo, fascicolo del Fondo Unione Cinematografica Italiana (UCI), Misc. Case, P. 159 (106), 23 marzo 1923.

pellicole.³³² Proprio il sopracitato film *La resurrezione*, tratto dal romanzo di Leone Tolstoj e ridotto da Henri Bataille per la Tiber, interpretato da Maria Iacobini nella parte di Katoucha, fu rappresentato al cine-teatro Fenice di Trieste nel 1919, dove «migliaia di spettatori accorsero all'eccezionale spettacolo».³³³

È interessante sottolineare, continuando il discorso in premessa, che i collegamenti tra Vienna, Berlino e l'Italia nel dopoguerra ricalcavano gli stessi legami già analizzati nella cinematografia durante la Grande guerra, ma al protezionismo patriottico precedente si sostituiva ora il lucro negli affari, che generava spesso contenziosi relativi alle consegne, alla vendita del negativo o dei diritti di riproduzione. A Berlino operava un altro rappresentante, G. Gabrielli, consigliere delegato della Società Anonima Omnium Film di Roma, in strette relazioni commerciali con Grego a Vienna. In una lettera del marzo 1923, Grego scrisse alla Leoni Films di Milano per la trattativa di un quantitativo di pellicole della Sascha Film, che Gabrielli aveva intenzione di cedere alla Leoni «in conto commissione e in vendita» per tutta l'alta Italia (Lombardia, Veneto, Liguria e Piemonte), mentre per le altre zone d'Italia le avrebbe noleggiate la stessa Omnium.³³⁴ La ditta milanese, da parte sua, mandò a Vienna un esperto (Virginio Rehua) per visionare le pellicole destinate all'Italia e trattare i rapporti con la Sascha, per un importo concordato di 125.000 lire. Ma proprio sulle copie si giocava la trattativa: non potendo avere il negativo, la Leoni era disposta a pagare le copie positive stampate su materiale Agfa a lire 1,65 al metro (per un totale di 28.000 metri previsti), invece che 1,45 come in Italia, comprendendo nei 20 centesimi il trasporto, il dazio e l'assicurazione che avrebbe comportato il costo del negativo.³³⁵ Alcuni giorni dopo Grego, mediando la trattativa, scriveva alla Leoni Film, spiegando che la Sascha non poteva vendere un negativo: avendolo, infatti, fatto una volta in America, che non aveva poi più potuto recuperarlo, per cui ora poteva fornire solo delle copie. La Sascha, a favore della quale si esprimeva il mediatore, era addirittura disposta a dare le copie positive al prezzo italiano, «tanto più che in Italia si poteva avere materiale Kodak e qui no, e poi perché voi italiani non vi fidate che delle copie italiane».³³⁶ La vendita del negativo, inoltre, avrebbe comportato il costo di licenza.

Quasi sicuramente Grego, che sicuramente riforniva, tra le ditte viennesi, la società di industria e noleggio *Das Kino*,³³⁷ trattava il commercio di film italiani (ma non solo) con le ditte Perini e Wulz a Trieste: lo sappiamo da una lettera scritta dall'avv. Alberto Giacalone di Vienna

³³² Ivi, Milano, 1 febbraio 1923, al signor Vittorio Grego, Vienna.

³³³ «Il Lavoratore», 3 gennaio 1919.

³³⁴ ³³⁴ AMNCTo, fascicolo del Fondo UCI cit., 1 marzo 1923. I film in questione erano: «*Dr. Mabuse* (parti I e II: *Il gran giocatore* e *Inferno*), *Steinerne Reiter*, *Phantom*, *Das Glas Wasser*, *Prinzessin Suwarin*, più 2-5 film di eguale qualità».

³³⁵ Ivi, 23 marzo 1923.

³³⁶ Ivi, 31 marzo e 15 ottobre 1923.

³³⁷ Carta intestata della società *Das Kino*, fattura emessa a Vittorio Grego, in AMNCTo, fascicolo del Fondo UCI cit., 31 dicembre 1922.

(Torino-Vienna-Palermo), al quale era stata affidata una vertenza tra la Leoni e la Sascha, la quale si rifiutava di consegnare i negativi. Nella lettera, indirizzata a Grego del 1923, l'avvocato comunicava il proprio giudizio su alcune pellicole (oggetto del contenzioso) e su altre, reputate di ottima qualità artistica, riferite ai «gruppi» Pittaluga, Wulz, Miraglia e Perini.³³⁸

Un'indagine ulteriore sui legami commerciali della Leoni Film con i gruppi triestini, per il tramite delle case e dei rappresentanti italiani a Vienna, potrebbe costituire un nuovo e originale punto di vista. A validazione di tale ipotesi interpretativa si può richiamare, spostando l'asse cronologico nel secondo dopoguerra, un altro analogo terreno di ricerca, sulla base di documenti esistenti, conservati all'Archivio centrale dello Stato, che riguardano le decisioni, e le motivazioni politiche ad esse sottese, di far pervenire a Vienna nel 1935 pellicole 'fasciste' dell'Istituto L.U.C.E, destinate unicamente agli italiani lì residenti, grazie all'intermediazione del fiduciario per l'Austria dei Comitati d'Azione per la Universalità di Roma, Leo Negrelli. La politica di 'italianizzazione' prevedeva, inoltre, anche esposizioni di arte italiana a Vienna, conferenze e proiezioni, ricalcando le medesime strategie multimediali e massmediali adoperate a Trieste durante il governo militare austriaco negli anni della Grande guerra.

³³⁸ AMNCTo, Fascicolo del Fondo UCI cit., 6 marzo 1923.

Conclusioni

Dovendo tracciare un bilancio sugli esiti di questa mia esposizione, che non sia un semplice riassunto di tutto il lavoro, la domanda da porre è quale sia il punto di originalità emerso da questa ricerca. La risposta, a mio avviso, si basa sulla riflessione che finora la storiografia ha considerato il cinema e il teatro come oggetti di studio dal punto di vista artistico ed estetico, come prodotti di uno sviluppo di un mercato e di una critica letteraria, cercando di analizzarne i luoghi, i personaggi, i generi, i prodotti e i gusti dominanti. Lo scopo, invece, del presente lavoro, è stato quello di circoscrivere il mercato, soprattutto cinematografico, inteso come principale oggetto di studio, colto nell'ambito locale di una città in guerra che viveva il suo epilogo asburgico; la prospettiva, però, ha voluto aprirsi ad altri contesti urbani europei, per indagare il *medium* cinematografico come possibile veicolo di messaggi patriottici comunicati dai governi in guerra. La pellicola, pertanto, diventa uno strumento in più, tra le fonti storiografiche inedite, per la disamina delle politiche internazionali belliche e prebelliche, che non siano solo quelle riguardanti le diplomazie, i governi o le industrie.

Tale punto di vista si affianca a quello di alcuni studiosi e ricercatori di area austriaco-tedesca, soprattutto di Wolfgang Mühl-Benninghaus e di Corinna Müller, i quali recentemente si sono occupati dell'argomento portando alla luce, anche in relazione ad altre città degli Imperi centrali, le caratteristiche di un mercato ancora poco noto in Italia, il cui esordio coincise con la sua massima espansione e, contestualmente (quasi una convivenza ossimorica) con gli anni del primo conflitto mondiale. In tale cornice Trieste riveste una posizione esemplificativa, per la sua collocazione non solo geografica, ma anche di transizione diacronica tra diversi sistemi politici e legislativi (da austriaco a italiano). Nel difficile contesto storico degli anni Dieci del XX secolo, fatto di nazionalismi e di tensioni che inevitabilmente anticiparono gli eventi bellici e le conseguenti crisi socio-politiche su larga scala, si annida il giro d'affari internazionale più grosso che l'arte abbia mai conosciuto, quello del mercato cinematografico di prima generazione, che a Trieste arriva fino alla fine della guerra, poiché già dall'inizio del 1919 Trieste cambia 'padrone' e si 'converte' alla grande distribuzione italiana dei film, ma anche della moda, come di altri settori commerciali.

Il 1914 costituisce uno spartiacque della storia dell'intrattenimento triestino: la celebre casa francese Pathé deteneva, infatti, il primato nella produzione cinematografica europea e anche a Trieste la sua importanza è testimoniata dalla presenza della filiale austriaca «Pathé Frères & Co., Gesellschaft m.b.H.» (Tav.2, lett. A.); ma il suo primato venne bruscamente interrotto all'inizio della guerra, anche per la mancanza di nitrocellulosa (destinata all'industria bellica), che la Francia

doveva importare soprattutto dalla Germania. Fu questo uno dei fattori più rilevanti che condizionarono l'immediata ascesa del mercato cinematografico tedesco-danese negli Imperi centrali, abilmente sfruttato dal comando militare tedesco per incrementare la propaganda cinematografica di guerra; e, in tal modo, alimentando pure la cinematografia artistica, rigidamente statalizzata. Trieste, come altre città imperiali, respirò ad ampi polmoni l'aria dei cambiamenti di mercato e del gusto, passando dalla predominanza dei prodotti teatrali-cinematografici italo-franco-spagnoli a quella dei prodotti austro-germanici; ma, a differenza di altre aree urbane, la sua transizione 'forzata' al governo e alla legislazione italiana alla fine del 1918 provocò uno sviluppo 'ibrido', e per questo del tutto originale, nella successiva evoluzione del mercato artistico-cinematografico, che diventò sicuramente italiano nei prodotti culturali, ma ancora 'austriaco' nelle menti e nelle pratiche economiche e professionali.

Nel primo dopoguerra, dunque, Vienna fu ancora snodo di transito del mercato italiano; viennese rimarrà nei decenni seguenti anche l'immaginario e il 'percepito' da parte della popolazione, e quello spirito sarà pure riproposto nei venti mesi di occupazione nazista con l'intento di creare un consenso fondato su nostalgia ed equivoco. Su tale eredità culturale specularono le autorità della Zona d'operazioni *Adriatische Küstenland* nel 1944-1945, quando la «sezione film» del Supremo Commissario, tramite la neocostituita *Adria Film*, aveva di fatto inglobato Trieste e il Litorale nell'area del monopolio cinematografico tedesco: la programmazione presentava film apolitici e di evasione, sul modello di quelli che Goebbels aveva imposto al popolo tedesco per distrarlo dalla guerra. Ricomparvero i vecchi film muti (italiani o della UFA) e nuove pellicole tedesche recanti didascalie in una approssimativa traduzione italiana.³³⁹

La stessa nostalgia, ormai destoricizzata, ritornerà, più tardi, nel lungo e declinante secondo dopoguerra triestino, come viene testimoniato dai tanti *Festival dell'operetta* che sono stati, fino a pochi anni fa, anima delle memorie delle trascorse generazioni triestine. Mancando di un significativo futuro ci si appigliava ad un edulcorato passato.

³³⁹ A differenza dei cinematografi ancora 'austriaci', però, quelli tedeschi del 1943, sottoposti ad un medesimo prelievo fiscale di guerra pari al 2%, rimanevano deserti per paura delle retate: Stelio Millo, *I peggiori anni della nostra vita. Trieste in guerra 1943-1945*, Trieste, Italo Svevo, pp. 42-43.

APPENDICE

[illegible]

Tavola 1 (Trieste, 1914: ASTs, LGT CL, b. 3602, fasc 79)



Tavola 2¹ - Legenda della Tavola 1

VIA DELL'ACQUEDOTTO

Num. Tav. 1	Theater-Kino-Variété	Ubicazione	Inizio attività	Proprietario/gestore/impresario	Noleggiatori/agenti nelle vicinanze
1	Politeama Rossetti	Via Acquedotto 45	Aperto nel 1878 Cinematografo dal 1914. Teatro tuttora esistente	TEATRO: Fino al 1915: proprietà della Società Anonima: presidente barone Rosario Currò; Girardelli Ces. Sordina, conte Giov. Batt. Scaramngà, de Cav. Giovanni., Salem Enrico Paolo, segr. Eugento d'Italia, Alexander Kabiglio (vero propr. della licenza), Alexander Levi, Nikolaus Salvani Comitato artistico: Luciano Revere e Umberto Tavolato segretario Eugenio d'Italia CINEMATOGRAFO-VARIETÀ: Impresa Attilio Depaul (1914), Josef Caris, Johann Rebez, Josef Fulignot Stagione teatrale 1914-15: Olimpio Lovrich e la Società Orchestrale Triestina, presieduta da Lionello Morpurgo Dal 1916: CNEMA-TEATRO: Olimpio Lovrich Aperto per tutto il corso della guerra	A. Eugenio Perucchini, Pathé Frères & Co., Gesellschaft m.b.H., filiale di Trieste, via Carducci 39 (prima in via Lazzaretto Vecchio 3 presso il Palace Hotel), noleggio films e vendita macchine cinematografiche (fino al 1916) B. Società italiana Eclair, noleggio films cinematografiche e articoli per cinematografi, rappresentante esclusivo Enmahian Erwant, piazza San Giovanni 3, poi via Torrebianca 27. C. Giacomo Fiocca in via Farneto 1 D. Virginia Perini, via Valdirivo 29 (dal 1 luglio 1918), sede centrale prima ad Abbazia, poi a Vienna, con filiali a Fiume e a Pola E. Ruggero Bernardino-Nicolò Quarantotto, noleggio e vendita
2	TKV Eden	Via Acquedotto 35	Dal 1907. Ospita il Teatro Filodrammatico fino al 1908, cine-varietà dal 1911. Oggi cinema Ambasciatori	TEATRO-VARIETÀ'-CAFFÈ CONCERTO Impresari: inizialmente Ernst Windspach e Guido Wölfler + licenza con Enrico Sblattero 1911: Ernesto Windspach proprietario dell'annesso caffè. David direttore proprietario del teatro. CINEMATOGRAFO: 1911-1912: Fino a 1000 spettatori..Tutte le sere spettacoli cinematografici e numeri di varietà. Direttore Davide Windspach. Aperto fino a tarda notte. 1916-1917: impresario del cine-varietà Josef Caris Da gennaio 1918: Antonio Mahne Aperto per tutto il corso della guerra Il Filodrammatico ricompare nel 1921 nella ex sede di via degli Artisti 2	
3	TKV Fenice (Teatro e Sala)	Corsia Stadion 6	Dal 1879 Cinematografo dal 1913.	Proprietà di Ludovico Hermannstorfer, poi degli eredi Hermannstorfer TEATRO: Direttore dal 1914: Theodor Hermannstorfer, coimpresario Umberto Tavolato (Rossetti). Dal 1916 impresa di Bruno Strehler e Olimpio Lovrich	

¹I dati contenuti nelle tre tabelle si riferiscono all'esistenza dei cabine o sale cinematografiche stabili, mentre non sono stati presi in considerazione i cinematografi ambulanti. La divisione operata include anche siti che, se pur non strettamente compresi nell'area indicata, sono comunque in contiguità geografica.

				Sala da ballo (diretta dal fratello Giovanni Hermannstorfer) Dal settembre 1916 Angelo Curiel per gli spettacoli d'opera CINEMATOGRAFO-VARIETÁ: 1914-inizio 1915 Josef Caris e Attilio Depaul Alla Sala Fenice: dal 1916 Gisella delle Grazie Aperto per tutto il corso della guerra	film (solo Quarantotto 1913-1915), via Rittmeyer 14, poi Quarantotto-Perini dal 1918, via Valdirivo 29
4	TKV Familiare	Via Acquedotto 24	Dal 1913 al giugno 1915 Teatro-Cine-Varietà Alfieri. Dall'aprile 1915: Familiare Nel 1920 Gran Cine Margherita	TEATRO-CINE-VARIETÁ: Dal 1913 impresario e proprietario Josef Gula Dal 1 gennaio 1916: impresa di Renato Beltramini (Gula rimane proprietario) 400 posti Aperto per tutto il corso della guerra.	F. Eugenio Zotter (socio di Quarantotto nel 1918), via Rittmeyer 14
5	TKV Minimo-Bellini	via Acquedotto 39	Fino al 1910 Varietà Alle Gatte, poi teatro di prosa Minimo e dal 1915 Teatro-Varietà Minimo-Bellini. Chiude dopo il conflitto.	TEATRO-CINE-VARIETÁ: Direttore e Agente teatrale Angelo Curiel Il teatro Minimo era inizialmente teatro di prosa dialettale, ridenominato Bellini dal 1915 con prosa, musica e varietà, rinnovato, 400 posti Nello stesso edificio vi era anche la scuola di musica di Giuseppe e Francesco Sinico, in cui Joyce prese lezioni di canto nel 1905-6.	G. Gentili Davide, maestro di musica, per. giur. Rappresentante, via Acquedotto 33
6	Varietà Eldorado	via Acquedotto 36 (cfr. Familiare)	Chiuso nel 1913	VARIETÁ-CAFÉ-CHANTANT (<i>Singspielhalle</i>) Proprietario e direttore Josef Gula, Gula, proprietario poi del TKV Familiare (cfr. <i>ad vocem</i>) 1910 Gula proprietario anche del ristorante al bagno Excelsior, Barcola, via Miramar 3 e di una trattoria in via Piccolomini 8	H.. Tedeschi F., compravendita noleggio film, via S. Francesco d'Assisi 24
7	Teatro/Salone Novo Cine	via Acquedotto 37	Dal 1909 Oggi Cinema Fellini	CINEMATOGRAFO Dal 1911 faceva parte della Società Cinematografica Triestina, con i cinematografi Americano ed Edison (cfr.) Concerti occasionali Impresario Terzon Lorenzo Dal 1912: proprietario Josef Fulignot (impresario Giacomo Fiocca fino al 1916) Riaperto nel 1917 Nel 1918 impresario Anton Felice	
8	Cinema Galileo	Via Acquedotto 25	Nel 1905 Helios Dal 1909 Galileo	CINEMATOGRAFO Dal 1910 Enrico Wölfler Dal 1912: fratelli Enrico e Guido Wölfler (Guido fino ad agosto 1914) Da settembre 1914 la licenza viene trascritta a nome di Ferdinand Müller Nel 1916 Enrico Wölfler fugge in Italia. L'impresa viene assunta da Ferdinand Müller.	

				Enrico Wölfler proprietario anche del Caffè Express, via Acquedotto 27	
9	Cinematografo Excelsior	Via Acquedotto 32-30	Prima del 1906 Caffè Europa Dal 1907 al novembre 1910: Cinematografo Spina, al n. 32. Dal 1911 Excelsior, al n. 30. Dal 1921 Teatro Cinema Nazionale Cinema tuttora esistente	CINEMATOGRAFO Fino al 1906 Caffè Europa, proprietario Giuseppe Stancich Dal 1907 cinematografo, proprietario e impresario Salvatore Spina. Date le sue tendenze filoitaliane nel 1915 Spina si ritira dal suo esercizio cinematografico e diventa commerciante in frutta e verdura Dal 1911: proprietario Ernst Lenarduzzi Dal 1912 proprietà della vedova Lenarduzzi, la licenza dei figli eredi minori Dal 1913 impresario Giacomo Fiocca (cfr. anche Novo Cine) Nel 1921 diventa Teatro Cinema Nazionale con terrazza-bar sul tetto, mentre un altro cinema Excelsior viene inaugurato nel 1925 in via Muratti 2, con una capienza di 2500 persone.	
10	Varieté Gambrinus	Via Acquedotto 20	Aperto fino al 1915 e durante la guerra. Café-chantant fino al 1918, nel 1919 ristorante-varietà Vittoria	VARIETÁ-CAFÉ-CHANTANT (<i>Singspielhalle</i>) Dal 1910 proprietario e direttore Enrico Shönhardt Dal 1913 proprietario e direttore Antonio Ban. Tutte le sere grandiosi spettacoli internazionali di varietà Dal 1917 Viktor Altaras Nel 1919 Vittorio Altaras, poi ridenominato Vittoria, propr Zonch Mario (1922)	
11	Variété-Cabaret Maxim	via Stadion 10	Aperto durante la guerra	VARIETÉ-CABARET (<i>Singspielhalle</i>) Proprietario e direttore: Maurice e Olga Köhn Allestiva repertori tedeschi di varietà.	
12	Cinematografo Centrale	via Acquedotto 2, poi al n.4	Dal 1912 al marzo 1914 Riaperto nel 1917	CINEMATOGRAFO Dal 1912 Gemma De Mordax Chiuso nel marzo 1914 Riapre nel 1917 con la gestione di Johanna ved. Amodeo	
13	Salone Cine Edison	Piazza Caserma 19-Palazzo Vianello, via Carducci 1	Dal 1908 Aperto durante la guerra	CINEMATOGRAFO con orchestra (saltuariamente) 1914 Società cinematografica triestina Inizialmente di proprietà di Carlo Böcher Dal 1910 proprietari i Johann Rebez e Josef Caris (cfr. anche Cinema Americano) Dal 1916 compare il solo nome di Rebez Dal 1909 esisteva un Caffè Edison, di Giuseppe Camerini, via Acquedotto 16 e via Stadion 17, attivo anche nel dopoguerra	

AREA DELLA BARRIERA VECCHIA

Num. Tav. 1	Theater-Kino-Variété	Ubicazione	Inizio attività	Proprietario/gestore/impresario	Noleggiatori nelle vicinanze
-------------	----------------------	------------	-----------------	---------------------------------	------------------------------

14	TKV Armonia	Via Madonnina 6 (prima Eden)	Dal 1916 Chiuso nel maggio 1918	CINE-PROSA-VARIETÁ Da non confondere con il teatro Armonia in Piazza Goldoni (Teatro Goldoni dal 1902), attivo fino al 1912 Il Kinovarieté Armonia era di capienza ridotta («Kleintheater») Dal maggio 1916 proprietario e impresario Angelo Curiel Nel febbraio 1917 Josef Curiel Direttore dell'orchestra Emilio Curiel (presente anche al Rossetti e al Fenice)	J. Luigi Roatto, noleggio film e vendita macchinario ad ottime condizioni, agenzia di Trieste, via Barriera Vecchia 21, II p. (fino al 1915)
15	Cinematografo-Sala Teatrale Eden	Via Madonnina 6 (prima del TKV Armonia)	Nel 1910 al n. 9 Aperto durante la guerra	CINEMATOGRAFO E CONCERTI Proprietario e direttore Vittorio Pollak, israelita svizzero Poi Teatro-Cine-Varietà Armonia, diretto da Angelo Curiel dal 1916.	K.. Enrico Wölfler, via Barriera Vecchia 17
16	Cine Rèclame	Via Barriera Vecchia 36	Dal 1909 Chiuso nel 1916, ma riaperto nel 1917	CINEMATOGRAFO 1914 Gestore Joseph Skerl con annesso caffè Caffè Reclame di Lin Alberto Nel 1912 vende l'azienda a Giovanna Skerk, proprietaria dello stabile Nel 1913 risulta impresario anche Cerneca Giuseppe Nel 1914 Luigi Capolino Nel 1915 Capolino Luigi e Fritz Enrico, mentre Giuseppe Skerl risulta rappresentante Società di navigazione "Holland Amerika Linie" Nel 1918: Teresa Skerl	L. Vittorio Pollak, Eden, via Madonnina 15 M. Josef Skerl, Barriera Vecchia 36 (per la réclame) N. Bazzanella Vittorio, Via Olmo 3
17	Cine Royal	Via Barriera Vecchia 4 e via Carducci 41	Dal 1912. Attivo per 20 anni	CINEMATOGRAFO Eduard Pochè dal 1912 Aperto durante la guerra.	O. Giovanni Laurencich, compravendita e noleggio film, via Pietà 6
18	Cine Buffalo Bill	via Raffineria 11	Dal 1912	CINEMATOGRAFO con orchestra (1917) Dal 1912: Colautti Angelina, poi Viktor Premerl Ciuso nel 1916, riaperto nel 1917.	
19	Cinema Minerva	Via Media 10, al n. 38 dal 1912.	Chiuso il 27.1.1916. Riapre nel maggio 1916 Chiuso nel gennaio 1918	CINEMATOGRAFO 1914 Vittorio Giamporcaro Gestore Josef Liprandi dal 1916 Il Teatro Minerva all'aperto, in via del Coroneo, viene chiuso nel 1914 e riaperto nel 1917. Caffè Minerva: via Acquedotto 22	P. Permé Antonio (sua moglie impresario teatrale), via Caccia 3, impianti cinematografici
20	Cine Volta	Via Barriera Vecchia 35, angolo via dell'Olmo	Dal 1910 Chiuso il 14.12.1916. Riapre da novembre 1917	CINEMATOGRAFO Dal 1906 il cinematografo Volta risulta nel Teatro Filodrammatico 1910: Mayer Oscar e F.Ili Nobile Dal 1912: Antonio Cravagna 1917: Erben Cravagna e Irma Tenze In via Barriera Vecchia 35 abitavano i Depaul	Q. Manfé Isidoro, via San Maurizio 12, riparazioni di cinematografi R. Widmer Ettore,

21	Cine Music Hall Mondial	Via Istria 6	Aperto nel 1908 Aperto saltuariamente Chiuso nel gennaio 1918	CINEMATOGRAFO E VARIETA' 1914 Maurich Eugenio Apertura a intermittenza per richiamo alle armi del proprietario 1910 proprietario Eugenio Maurich, poi in servizio militare 1916 Ludovico Mot/Roth	compravendita e noleggio film, Piazza Vico 6 S. Tergeste-Brandolin & C., commercio film, importazione-esportazione, via del Bosco 54
-----------	-------------------------	--------------	---	---	--

AREA INTORNO A PIAZZA DELLA BORSA

22	Teatro Cine	via Mercato Vecchio 1	Dal 1912 Chiuso nel gennaio 1918.	CINEMATOGRAFO 1914 Gestore Gaetano Furlani. Gestiva anche l'Universalfilms in Piazza della Borsa 7 1917: Walter Billig	T. Vittorio Furlani, noleggio e deposito di film,, Piazza della Borsa 7, II p. (anche Gaetano)
23	Cine Argus	via Riborgo 35/via Macello Vecchio	Dal 1909 Chiuso nel 1916 e definitivamente nel gennaio 1918	CINAMATOGRAFO Proprietario Armandus Susanna	U. Kajetan (Gaetano) Furlani, gerente della Universalfilms piazza della Borsa 7 (1914-1915), articoli per cinematografi, impianti cinematografici. W. Angelo Curiel, Concessionata Agenzia internazionale artistica teatrale, Corso 28 X. Gallina Enrico Agenzia Teatrale autorizzata, Corso 2 Y. Pathé film e vendia macchine cinematografiche, Palace Hotel Excelsior (via Lazzaretto vecchio 3) Z. Anmahian Erwant, rappresentante Società Italiana "Eclair",noleggio films cinematografiche,P. San Giovanni 3, poi via Torre Bianca 27, nel 1916 in via Carintia 25, nel 1917 in via delle Poste 13 AA. Cinematografi e Films "Ticulin Ottavio & Co" (1913). Concessionari esclusivi per le provincie italiane dell'Austria delle migliori Case

					Cinematografiche Mondiali. Impianti completi per cinematografi, motori dinamo, carboni per lampade ad arco, via Rossini 2 BB. Wulz Carlo, studio fotografico, noleggio pellicole cinematografiche, Corso 19
24	Teatro Cine Ideal	Via S. Antonio 3- via S.Caterina	Dal 1913 Aperto durante la guerra	CINEMATOGRAFO E CONCERTI 1914 Società cinematografica triestina Impresario Richard Colledani, ragioniere della Società Austria Dal 1916 kap. Anton Colledani Nel dopoguerra Cinema Italia, prima diretto da Virginia Perini e poi da Enrico Wölfler, cognato di Umberto Saba, che collabora come sceneggiatore e scrittore di réclame.	
25	Cinema Americano	Piazza della Borsa 15	Dal 1906 Chiuso nel 1916	CINEMATOGRAFO 1914: Società cinematografica triestina Inizialmente di proprietà di Carlo Böcher (cfr. anche Edison) Proprietario e gestore Josef Caris dal 1908 Chiuso nell'ottobre del 1916 perché Caris rinuncia alla licenza.	
26	Teatro Cine Excelsior - Palace Hotel	Riva Mandracchio 4	Dal 1912 Aperto durante la guerra	CINEMATOGRAFO E CAFFÈ-CONCERTO Proprietà della Prima Società Austriaca di alberghi, diretto da Alexander Schalk.	
27	Teatro Comunale Giuseppe Verdi	Piazza Verdi 1	Dal 1801. Chiuso dopo il 28 giugno 1914.	Ultima impresa: cav. Quaranta	

ALTRE AREE PERIFERICHE

28	Cinematografo	via S. Marco 13	Aperto nel 1918	CINEMATOGRAFO Vittorio Levi, abitante in via Caprin Domanda di apertura del cinematografo respinta nel 1914	CC. Agenzia Ditta Pettine Cav. Giovanni (Milano), rappresentanza e commercio film (ubicazione sconosciuta) DD. Rigo Flaminio & C., Casa Cinematografica concessionaria. Sede a Trento, succ. Trieste, Milano, Torino, Genova, Napoli, commercio film (ubicazione sconosciuta)
29	Cine Belvedere	Via Belvedere 19	Dal 1908 Chiuso nel 1917	CINEMATOGRAFO 1908: fornito di apparato modello Pathé Frères, rimase in vita fino al 1959. Gestore Hermann Marich	
30	Cine Roiano	Via Montorsino 3	Dal 1913	CINEMATOGRAFO Viktor Jeralla	
31	Cine Iris	Via Cavana 7	Dal 1910 Chiuso nel 1917.	CINEMATOGRAFO 1910 Johann Cossancich (in realtà i minori Nikolaus Mirko e	

			parzialmente aperto nel 1918	Sergius Cossancich, sostituiti dal padre Johann .	
32	Splendor	Via Cavana 23	Nel 1914	Spessot Giuseppe poi Lodovico Cogoy dal 1914	
33 Fuori pianta	Cine Mondial	Monfalcone	Chiuso durante la guerra	CINEMATOGRAFO Proprietario Lodovico Roth	
34 Fuori pianta	Cine Adria	Servola 29/fraz. Villaggio 150	Aperto solo nei mesi di ottobre e novembre Chiuso nel 1918	CINEMATOGRAFO SLOVENO, POI SOCIETÀ CORALE 1915 Verdier Emilia, Servola, fraz Villaggio 150 1916: sostituito dalla Società Corale “Vesila”, presidente Johann Godina 1917 proprietario-gestore Gospoderska Zveva	
35 Fuori pianta	Excelsior-Barcola	via Miramar 3, Barcola 257-258	Dal 1910 Aperto durante la guerra	CINEMATOGRAFO E CAFÉ CHANTANT 1911-12: Giuseppe Gula (cfr. anche Familiare) Rinuncia di Gula nel maggio 1913 a favore di Enrico Curiel: il bagno Excelsior diventa caffè-restaurant.	

ALTRI RITROVI

Tav. 1	NOME	UBICAZIONE	DIRETTORE/PROPRIETARIO
36	Caffè Ai Volti di Chiozza	Tra via Carducci e via Acquedotto	Gustavo Carmelich
37	Caffè Nuova York	Via Carducci 5	Enrico Curiel
38	Magazzini Weiss	Corso 7-9, poi anche 11	Massimiliano e Maurizio Weiss
39	Magazzini Öhler	Corso 16	

Tavola 3 (numerazione riferita alla Tavola 2)

<i>n.3 Theater-Kino-Variété Fenice</i>	via Stadion 6	Impresari cinematografici Attilio Depaul, Josef Caris, Josef Fulignot, Johann Rebez dal 1910, insieme a Nikolaus Quarantotto fino al dicembre 1913 Theodor Hermannstorfer, comproprietario e direttore
<i>n.1 Politeama Rossetti</i>	via Acquedotto 45	Impresari cinematografici Caris, Fulignot, Rebez Impresari per le opere la Società Orchestrale Triestina e Olimpio Lovrich Società Anonima del Teatro Rossetti proprietaria
<i>n. 25 Cinema/Salone Americano</i>	piazza della Borsa 15	Proprietario e gestore Caris dal 1909
<i>n. 2 Theater-Kino-Variété Eden</i>	via Acquedotto 35	Proprietario e impresario David Windspach Co-impresario Heinrich Wölfler, Caris nel 1917
<i>n. 13 Cine Edison</i>	palazzo Vianello, via Caserma 19 (vicino all'attuale piazza Oberdan)	Rebez e Caris proprietari e gestori dal 1905
<i>n. 7 Salone Nuovo Cine</i>	via Acquedotto 37	Proprietario Josef Fulignot Impresario Giacomo Fiocca
<i>n. 9 Cinematografo Excelsior</i>	via Acquedotto 32, 30 dal 1911	Proprietari eredi di Ernst Lenarduzzi Impresario Giacomo Fiocca

Tavola 4

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Altaras Viktor	Propr e direttore del Varietà-café chantant Gambrinus dal 1917	Via Acquedotto 20		Caffè Viale XX Settembre 43, Caffè Vittoria, viale XX Settembre 20, ab. Via Paduina 4
Anmahian Erwant	Commerciante frutta secca	via Torre bianca 41	via Rossetti 4	Noleggio e vendita film, via Roma 23 (proprietario della Ararat Film)
	Società cinematografica Garibaldi?	via Zudecche 2,		
	Deposito e noleggio di pellicole	via Valdirivo 27, poi nel 1916 in via Carintia 25, nel 1917 in via delle Poste 13		
	Proprietario di agenzia di noleggio e vendita di films	via dell'Olmo n. 1, poi Piazza S. Giovanni 3, poi via Torre Bianca 27		
Amodeo ved. Johanna	Cinematografo centrale dal 1917	Via Acquedotto 4		MANCA
Apollonio Ettore	socio di Zotter &Co.		via Farneto 38	
Ban Antonio	Propr e direttore del café chantant Gambrinus 1913- 1917	Via Acquedotto 20		MANCA
Beltramini Renato	Impresario al Familiare, dal 1916; impiegato		via Carducci 36	MANCA
Bernardino Lorenzo (succ. di)	Gius. Bosich ed Eugenio Cividino, proprietari nel 1915 panni e stoffe (successori di)	via Malcanton 2		Gius. Bosich ed Eugenio Cividino, proprietari nel 1915 panni e stoffe (successori di)
Bernardino Ruggero	1909: due negozi di Ruggero Bernardino: "Ufficio di noleggio e vendita films Ruggero Bernardino & C.", con Nicolò Quarantotto (fino al 1913, poi solo Quarantotto)	Corso 14 e via Malcanton 2; via Machiavelli 3	via Nuova 19/IV (1915)	Biancheria, articoli di moda per uomo, Capo di Piazza 1, ab. via Bellini 11

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Billig Walter	Teatro Cine 1917			MANCA
Capolino Luigi	Cine Rèclame dal1914			Proprietario Cine Rèclame, Corso Garibaldi 36
Cappellani Giuseppina	MANCA			Proprietaria Cinema Belvedere, via Udine 19
Caris Josef	Propr e dir del Cinema Americano	Piazza della Borsa 15		Articoli da uomo, p. S. Giovanni 1
	Negoziante, commercio di manifatture	Via Gatteri 5		
Circoli di Studi Sociali Teatro Cine				Via Dell'Istria 6
Cossancich Johann	Proprietario Cinema Iris e latteria	via Cavana 7	Via D. Michele 9	MANCA
Cravagna Erben	Cinema Volta			MANCA
Curiel Josef				MANCA
Curiel Angelo	Proprietario direttore TKV Armonia dal 1916	Via Madonnina 5		Agente teatrale, Corso V. Emanuele 39
	Perito giurato in affari teatrali, concessionata ag, internaz artistica teatrale	Corso 28.		
	Direttore TKV Armonia dal 1916	Via Madonnina 5 (al n. 6 Cinematografo di Viktor Pollak		Proprietà Soc Anonima Leonifilms e Società per il Comm cinematografico di Milano, via Madonnina 6 (1921)
Curiel Enrico	Caffè Nuova York, bagno-café Excelsior	Via Carducci 5, Barcola 257-258	Via Acquedotto 4	Proprietario Caffè Roma, via Carducci 5
Delle Grazie Gisella	privata. Delle Grazie Enrico, autor. Mediatore di stabilimenti, uff e ab via Stadion 13, rec. Caffè Stella Polare.		via Chiozza 60	Maestra di musica, via Chiozza 60
De Laurenti Giovanni				Trieste Films Italica, via San Francesco
De Mordax Gemma	Cinematografo centrale 1912-17 (poi Johanna Amodeo); priv.	Via Acquedotto 4	Via Kandler 1	Millich Ermanno o Armando, proprietario del Cinema Roma, viale XX Settembre 4 e del cinema Volta in Corso Garibaldi 33

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Depaul Attilio	Coimpresario al Fenice	Corsia Stadion 6	Piazza Borsa 4	Attilio MANCA. Depaul Marcello: Rappr- dir.della Soc. italiana sp. Alim., Parma Landriani&C.;ab. Via Gatteri 29, Uff. via Torre Bianca12, Socio della Ditta Brattani & C., in pubbl.e rappresentanza
	Ditta vini, liquorie sciroppi, procur. Marcello Depaul	Riva Pescatori 6, deposito transito a Muggia, Ufficio della Ditta in Piazza della Borsa 7		
Dollinar Gastone				Proprietario Cine Margherita, ex Famigliare, viale XX Settembre 24, mentre il Cine Teatro Famigliare in via Istria 6
Felice Anton	legatoria di libri	via Industria 11		Rappresentante, via Piccolomini 6
Fiocca Giacomo	Maestro di musica e direttore cinematografico. Impresario dei cinema Excelsior (dal 1913) e Novo Cine (fino al 1916)	Via Acquedotto 30, via Acquedotto 37	Via Gatteri 10	negoziante via Gatteri 10
Fritz Enrico	Cine Rèclame dal1914			
Fulignot Josef	Sartoria, perito giud.	via S. Antonio 1, I p.	Via S.Caterina 2	Sartoria, via Dante 1
Furlani Gaetano	Universalfilm e Teatro Cine	Piazza della Borsa 7, via Mercato Vecchio 1		Proprietà Industrialfilm, ufficio, noleggio e vendita,films cinematografiche,vi a Cassa di Risparmio 8, e del Gran Cinema Savoia,, via Mercato Vecchio 1 angolo via Lazz Vecchio. Universal Films via Gatteri 10.
Furlani Vittorio	prof civ sc reale sup dell'Acquedotto , doc scuole serali di comm della Lega degli imp civili		via Kandler 6	Prof. Via Giulia 76
Gospoderska Zveva	Cine Adria			

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Gula Josef	Proprietario dell' Alfieri-Famigliare (fino al 1916), poi impresario Beltramini	via Acquedotto 24	via Acquedotto 4	MANCA
	buffet-trattoria	Via Carducci 15		
Hermannstorfer Giovanni	Impiegato bancario	Via Stadion 6		
Hermannstorfer Ludovico (defunto), eredi	Proprietà TKV Fenice, Stabilimento Tipografico L. Hermannstorfer (Massimiliano Quidde)	Via Rossetti 4 via Giotto 6-8		Stabilimento Tipografico
Hermannstorfer Theodor	Possidente		Via Stadion 7	Privato, via Battisti 6 (in domicilio con Naccari)
Jeralla Viktor	Cinema Roiano	Via Montorsino 3		Proprietario Cinema Roiano
Kabiglio Alexander	Possidente	Via Kandler 7		p. Piccola 4 (Cabiglio)
Köhn Maurice e Olga	Propr e direttore del café chantant Maxim	Via Stadion 10		
Laurencich Giovanni	molti Laurencich Giovanni (manca la voce specifica)			proprietario Cinema Iris, v. Cavana 7
Lenarduzzi Ernesto ed eredi	Proprietario e direttore cinema Excelsior dal 1911 (cfr. Giacomo Fiocca)			
Leoni Films			Via Giotto 3	Società proprietaria del Modernissimo Teatro Cine, p. S. Giovanni 5, del Teatro Eden e dell'Armonia e del Gran teatro Cinema Italia, Teatro Cinema Nazionale
Levi Alexander Abramo	Coimpresario al Rossetti, vedi Società per la lavorazione del caffè, , commiss e agenzia in Punto Franco		via della Geppa 15	impoortatore /esportazione caffè, ab. Via della Geppa 15
Levi Vittorio	Cinema via S.Marco (3 Levi Vittorio)			Impiegato, via della Geppa 17
Liprandi Josef	Cinema Minerva			

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Lovrich Olimpio	Coimpresario al Rossetti e al Fenice , unico impresario al Rossetti dal 1916	Via Acquedotto 45, corsia Stadion 6	via Volta 12	Fenice, via Battisti 6, appaltatori Lovrich e Strehler, propr L. Hermannstorfer, eredi. Lovrich e Strehler: Impresa teatrale via Gallina 2 (agenzia teatrale Gallina dal 1908), bagno Excelsior di Barcola, ufficio via Battisti 6
	Editore proprietario della Guida Generale di Trieste	Via S. Spiridione 1		
Marich Hermann	Cinema Belvedere			
Marongiu Armando			Via Madonnina 6-8, Ab Viale XX settembre 12	Proprietario dei teatri-varietà Armonia e Savoia Direttore Savoia e dell'Armonia, entrambi in via Madonnina 6-8
Millie Carlo				Proprietario Cinema Buffalo Bill, via Raffineria 11
Morpurgo Lionello				Maestro di musica, via Chiozza 6
Mot o Roth Ludovico	Cine Music Hall Mondial			
Müller Ferdinand	Licenza Cinema Galileo (dal 1914), Impiegato Assicurazioni Generali (cfr. Wölfler)		via Machiavelli 13	Con Zotter Eugenio, Cinema Galileo, soci e proprietari
Perini Virginia (poi Luigi)	Monopolfilm V. Perini, noleggio e compravendita film	via Valdirivo 29 (dal 1 luglio 1918)	Abbazia Villa Helios	Monopol Films Perini & C., via Valdirivo 3,III, Perini Luigi (marito) comproprietario della Perini- Gariboldi Monopolio Grandi Films, Via Valdirivo 29 e Abbazia

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Perucchini Eugenio	La sede della "Pathé film e vendita macchine cinematografiche" nel 1912, di Eugenio Perucchini, si trovava al Palace Hotel Excelsior in via Lazzaretto Vecchio 3: «Fabbr macch Pathé Consorzio, noleggio films e vendita macchine cinematografiche, dir. Eugenio Perucchini, v Lazzar. Vecchio 3, Excelsior Palace Hotel», mentre nel 1915 la filiale viennese a Trieste della "Pathé Frères & C. Gesellschaft m.b.h" per noleggio film e rivendita macchine cinematografiche si trovava in via Carducci 39 (Tav 2, lett. A): Guida generale cit., 1912 e 1915.	Via Carducci 39		(al posto di Perucchini) Leonifilms, via Carducci 39,
Pettine cav. Giovanni				Negoziante, via Hermet 1.
Poche Edoardo	imp. Proprietario del Royal-Cine	via Barriera Vecchia 4 e via Carducci 41	Via Acquedotto 71	
Pollak Viktor	Proprietario cinematografo Eden	via Madonnina 6	Via Vasari 4	Negoziante di dolci, via Bellini 13, ab. via Vasari 4
Premierl Viktor				Manca
Quarantotto Nicolò	Negoziante, noleggio e vendita films (pellicole per cinematografi) Ruggero Bernardino & C." con Nicolò Quarantotto (fino al 1913, poi solo Quarantotto). Quarantotto chiede al Cons di Luog l'attivazione di una nuova industria, il certificato industriale nell'agosto 1913, in via Rittmeyer 14. "industria libera di noleggio e vendita films, pellicole cinematografiche. E cessazione dell'industria " Ufficio di noleggio e vendita films Ruggero Bernardino & C." la cui licenza d'industria era del 14 maggio 1910 (allegata). Unico rappresentante della Pathè fino al 1914. Socio di V. Perini nel 1918	Via Rittmeyer 14 (fino al 1913)	Via F. Venezian 30/II	Importazioni/esportazioni, cinematografiche via S. Nicolò 6, Quarantotto & Mattiussim, bar Al Vermouth di Torino, Corso V.E.III 21, ab. Via F. Venezian 30.
Rebez Johann	Coimpresario al Fenice, direttore cinema Edison, commerciante	Piazza Caserma 19- Palazzo Vianello, via Carducci 1		pollami concì via S. Giovanni 4, Corso Garibaldi 3
Revere Luciano	Coimpresario al Rossetti, pubblicitista, ufficio	Corso 5	via Sanità 4	Impiegato, Via Vergerio 232. Impresa teatrale Revere-Gallina, via Sanità 4
Roatto cav. Luigi	Noleggio film e vendita macchinario ad ottime condizioni, agenzia di Trieste	Via Barriera Vecchia 21		

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Salvari Nikolaus	Coimpresario al Rossetti, Viceconsole di Gran Bretagna	Via del Teatro 2	Via Campanile 15	Viceconsole di Gran Bretagna, P. Piccola 4 (Nicola)
Sblattero Alberta	Sblattero Enrico, pensionato (manca nel 1922)			Proprietaria Teatro Nuovo Cine, Viale XX Settembre 37
Schalk Alexander	Teatro Cine Excelsior - Palace Hotel	Riva Mandracchio 4		
Skerl Giovanni (?)				Proprietario Cinema Boschetto, via Donatello 525.
Shönhardt Enrico	Proprietario e direttore del café chantant Gambrinus dal 1910	Via Acquedotto 20		
Skerl Josef	rappresentanza di una Società di navigazione "Holland Amerika Linie"	p. Tommaseo 2	Via Barriera Vecchia 13	
Sluga Josef	Agente		via Belvedere/Udine 57	Elettricista
Spina Salvatore	Proprietario e direttore cinema Excelsior fino al 1911 (cfr. Lenarduzzi Ernesto).	Via Acquedotto 32	Via Nuova 35	Comm. Pellicole, industr. Cinematograf, via Ginnastica 66, comm. frutta e verdura, via Machiavelli 3, ab via Machiavelli 1
	Date le sue tendenze filoitaliane nel 1915 Spina risulta non più attivo nell' esercizio cinematografico e diventa commerciante in frutta e verdura	via Machiavelli 16		
Stancich Guglielmo	macchinista teatrale		via Acquedotto 33 (1914), via Acque 4	
Strehler Bruno	Articoli di equipaggiamento militare (1916). Coimpresario con Lovrich al Fenice (dal 1916)	Corso 2	Barcola	Negoziante, Cartoleria Strehler v. Natalia, piazza della Borsa 2
Strehler Wihlelm (padre)	Oggetti di cancelleria, rappresentanza generale con deposito della fabbrica per azioni di Registri commerciali già J.C.König & Ebhardt, Vienna	Piazza della Borsa 2	Barcola, Riviera, 76	
Susanna Armando	Cinema Argus			
Tavolato Umberto e Mario	Umberto: Coimpresario al Rossetti, Impiegato	Via Lazzaretto Vecchio 45		Negoziante, via Tagliapietra 5 Tavolato Mario direttore teatrale, via Zanetti 2.
Teatro del popolo				Bebber Antonio, via Rivo 23
Tenze Irma	Cinema Volta			

NOME (Guida 1915)	PROFESSIONE 1915	INDIRIZZO 1915	ABITAZIONE 1915	1921- 1922 (Guida)
Terzon Lorenzo	Olio, aceto e sapone	via Settefontane 12 e via Zenone 19	Via Barriera Vecchia 27	deposito olio, via Settefontane 12
Ticulin Ottavio & Co	Guida 1913: Agente, Cinematografi e Films Concessionari esclusivi per le provincie italiane dell'Austria delle migliori Case Cinematografiche Mondiali. Impianti completi per cinematografi, motori dinamo, carboni per lampade ad arco	Corso 3	via Rossini 2	MANCA
Windspach Ernst	Caffè Eden	Via Acquedotto 35	Via Stadion 4	Propr. Gran Bar Eden, viale XX Settembre 35, ab Rozzol 606
Windspach David	TKV Eden (inizialmente Ernesto Windspach con Guido Wölfler). Windspach Enrico e Gisella, m. di pianoforte, via Piccolomini 8	Via Acquedotto 35	Via Stadion 20	Industriale, via Battisti 10
Wölfler Enrico	proprietario anche del Caffè Express Fuggito in Italia. Nel 1913 orologiaio. Noleggio e vendita di film.	Caffè Express annesso al cinematografo in via Acquedotto 27 (cfr. Zotter Eugenio), Noleggio e vendita di fil in via Barriera Vecchia 17.	Enrico via Rossetti 46, Guido via Vecellio 2 e poi via Settefontane 2	Direttore dell'Agenzia di Trieste della Società anonima italiana per il commercio cinematografico Leoni Films, Milano, agenzia di Trieste uff. via Carducci 39, ab via Settefontane 2, dove nel 1918 abitava anche Guido. Impresario Gran Cinema Teatro Italia , via Dante 3, proprietà Soc An Leonifilms, "Il più artistico della città e il più adatto per famiglie, decorato su disegni di Lucano, contiene piacevoli quadri di Timmel, di Flumiani, ecc. Vi si proiettano solamente film di

				prima visione e di valore artistico
Wölfler Guido ed Enrico	Coimpresari al cinema Galileo fino al 1914 (cfr. Ferdinand Müller)	Via Acquedotto 25 (cfr. Zotter Eugenio)		
	Guido: Commissione e rappresentanza e noleggio film	Via Barriera Vecchia 17 (non autorizzata) Guido via Settefontane 2 (1918)		1916: Guido Wölfler, via Settefontane 2, I piano : chiede il permesso per la compera, vendita e noleggio
Wulz Antonio (Carlo)	Noleggio pellicole cinematografiche	Corso 19		Noleggio pellicole cinematografiche
Zaccaria Mario	Cine Europa			
Zotter Eugenio	Stabilimento artistico tipografico, procur. Ettore Apollonio	Via Rittmeyer 14	Via Vasari 19	Vedi Ferdinando Müller, soci e proprietari cinema Galileo, viale XX settembre 25 e 27 (annesso caffè), Galileo Film, Via della Zonta 5
Zuculin Umberto	Succeduto a Armando Susanna		Via Montfort	Proprietario Cine Argus, via Riborgo 35
	Succeduto a Johann Rebez			Proprietario Cinema

	Zuculin Umberto & C. Società in accomandita per il noleggio e la vendita film, impianti , apparati, accessori	Via Cassa di Risparmio 11		Edison, p. Oberdan 7 e cinematografo Argus. Macchinari ed accessori in via Cassa di Risparmio 11
Zuculin Rodolfo	Succeduto a Armando Susanna			Proprietario Cine Argus, via Riborgo 35
Fonti: <i>Guida generale della città di Trieste</i> , 1921 e 1922; «La Cine-Fono, Rivista quindicinale illustrata di cinematografia», XV, n. 443, 1922.				

Tavola 5

TITOLO	GENERE	DIVI-DIVE	ANNO	ANNO	ANNO	ANNO
Amore vittorioso	(Eclipse)		1914			
Bidoni l'imprudente			1914			
Cabiria	Di Giovanni Pastrone, dal romanzo <i>Cartagine in fiamme</i> di Emilio Salgari, "ideato" da G. D'Annunzio, visione delle guerre romano-cartaginesi intorno ad un commovente dramma d'amore, dura oltre 3 ore. L'accompagnamento musicale tolto in parte dalla Vestale e adattata da Manlio Mazza, parte scritto da Ildebrando Pizzetti, da Parma, esecuzione dell'orchestra Franco. Itala Film, Torino 18.4.1914. TS 23.6.1914		1914			
Cancellato dal mondo	tragedia d'amore in 5 atti	Niels Chrisander	1914	1918		
Cleopatra e Marcantonio	Leggenda storica in 4 atti, grande sfarzo		1914	1917		
Cuore innamorato			1914			
Der Feind im Lande (In mezzo al turbine)	Produzione di Messter, Berlino, coproduzione di Vienna, ditta noleggiatrice Philipp un Pressburger di Vienna		1914			
Dono di nozze	Dramma in due atti		1914	1915		
Dov'è Colette?	Divertente film		1914			
Eva	Artur Berger e Robert Wiene, cinedramma in 5 atti, vers. Cinematografica dramma della vita in 5 atti, premiata a Berlino per le toilettes. Ritmo della musica del maestro Franco	1916 e 1917 Erna Morena, 1915 Henny Porten	1914	1915	1916	1917
Felicità altrui/La felicità degli altri	nuovo film	Hesperia	1914			
Fra rupi e ghiacciai	Dal vero		1914			
Gita nei dintorni di Napoli e Sicilia pittoresca	Dal vero, a colori		1914			
Gli eroi della miniera	A colori, quadri interessanti della PathéJournal		1914	1916		
Gli uomini neri	Dramma della malavita		1914			
Gli ultimi giorni di Pompei	Grandioso quadro storico, 6 atti, 2 ore, produzione Casa Ambrosio		1914	1916	1917	1918
Gondran emula Sherlock Holmes	Farsa		1914			
Gontan? vince il circuito di Lione	Scene comiche		1914			
I capricci di Gribouillet	Comico		1914			
I figli del capitano Grant. I viaggi straordinari			1914	1915	1917	1918

I soldati germanici al campo			1914			
i viaggi straordinari di Saturnino Farandola	Capolavoro cinematografico dal romanzo di A. Ferdinand Robida, serie di 11 episodi, regista Marcel Fabre, Ambrosio di Torino. Otto episodi. Martinelli riporta solo 4 episodi: Il naufragio, La caccia alla balena, Addio figlio mio, L'esercito delle scimmie, I pirati della landa, La caccia al leone, La bella Misora, Guerra sottomarina	Marcel Robinet/Fabre, Nilde Baracchi, Filippo Costamagna	1914	1916	1918	
Il ballo Excelsior	Grandioso quadro coreografico di Luigi Manzotti, con accompagnamento orchestrale su musiche originali del maestro Marengo, 30 esecutori, della Cines		1914			
Il bombardamento di Barcellona	Tre atti, con episodi della guerra turco-spagnola		1914			
Il cammino della vita	dramma d'amore. 1917: da 3 anni non più rappresentato a Trieste. Potrebbe essere: Das Rennen ums Leben, Nationalfilm Berlin C 1915	Henny Porten	1914	1915	1917	
Il circo Wolfson	Serie della Casa Thalia di Amburgo, Il Circo Wolfson, Il lavoro più gigantesco che la cinematografia abbia mai annunciato, 100 cavalli, 500 artisti, 80 ballerine. La messa in scena di questo colossale film è costato circa mezzo milione	Roberto Warwick, Trude Nick	1914	1916	1917	1918
Il delitto della moglie	della Savoia film	Dillo Lombardi e Maria Jacobini	1914			
Il diritto di vivere	Dramma di detective e d'amore, dramma sensazionale		1914	1918		
Il dramma d'Orcival			1914			
Il fuoco	dramma	Asta Nielsen	1914			
Il mondo senza uomini	Commedia cinematografica. Magda Lessing, la stessa applauditissima interprete di La fortuna di una venditrice in negozio. Enorme successo, grande ilarità,	Magda Lessing	1914			
Il nido delle rocce nere			1914			
Il povero fornaretto di Venezia	Della Leonardo Film, in 5 parti, dal romanzo popolare di Dall'Ongaro		1914	1915		
Il quadro velato	Dramma d'amore		1914			
Il romanzo di Maddalena	Dramma passionale in tre atti lungometraggio		1914			
Il romanzo di un ladro	Der Roman eines Diebes (Vidalfilm).		1914	1915		
Il topolino azzurro		Magda Lessing	1914			
Il vinto di Waterloo ovvero La vera epopea napoleonica			1914	1917		
Il volo del record	Azione drammatica assunta da un aereo		1914			
L'accordo in do minore,	Capolavoro, Savoia Film Torino, regista Ubaldo Maria del Colle	Maria Carmi, Dillo Lombardi	1914	1916		

L'automobile nera	In 3 atti, poliziesco		1914	1917		
L'avvelenatrice	Nuovo film a forte tinte		1914			
L'eredità dello zio	Farsa		1914			
L'impronta di sangue			1914			
L'usuraio di Cracovia	Dramma cinematografico		1914			
La baiadera	Cinedramma, gran successo		1914			
La canzone di Werner	Società Italiana "Celio" di Roma, successo nei teatri del Regno. Cfr <i>L'età critica</i> di Max Dreyer 1917	Francesca Bertini e Leda Gys	1914	1915	1917	1918
La contessina bizzarra		Henny Porten	1914			
La danza dei dollari			1914	1915		
La destinataria è morta	dramma cinematografico	Henny Porten	1914			
La famiglia Bolero	Commedia cinematografica tolta dal vaudeville di Hennequin e Bilhand con la coppia di canto Sirio-Manon che si presenta per l'ultima volta		1914			
La figlia del detective			1914			
La fortuna d'una venditrice di negozio			1914			
La fossa dei leoni	A colori, della Literaria Film di Berlino, in 3 atti. Diverso da: <i>Nella gabbia dei leoni</i> , cfr.		1914	1915		
La guerra ovvero L'enorme lotta fraticida	Dramma di 1000 metri		1914			
La memoria dell'altro	dramma passionale d'amore in 5 atti, vedute di Venezia, 1918: nuova copia	Lyda Borelli, Mario Bonnard	1914	1915	1917	1918 1919
La ruba onori	Nordisk commovente storia d'amore		1914			
La tigre umana	Grande cinematografia a colori della Pathé. Der Tiger Vitagraph C 1915?		1914	1916		
La torpedine aerea ovvero Il segreto dell'idroplano	Intepretato dalla bellissima e celebre artista Susanna Grandais	Susanna Grandais	1914			
La vita per la patria	Dramma		1914			
Le due madri	Commovente dramma cinematografico, casa Ambrosio di Torino		1914			
Le gioie del richiamato	Comico		1914			
Le misteriose/terribili gesta del club della Stella	Poliziesco, con vedute del carnevale di Nizza		1914			
Le nozze di Figaro	in 2 atti	Gigetta e Rodolfo?	1914	1917	1918	
L'invisibile	Dramma in due atti		1914	1915		
Ma l'amor mio non muore	dramma cinematografico	Lyda Borelli, Mario Bonnard	1914	1915	1916	1917

Marcantonio e Cleopatra	Gioiello della Cines di Roma. 1917: copia nuova, leggenda storica in 5 lunghi atti, valenti artisti, grande sfarzo. 1914 Ditta Quarantotto.		1914	1915	1917	1918
Nell'antro del vampiro			1914			
Nerone e Agrippina	Della Gloria Film di Torino. Oltre 100 artisti: l'intera corte di Nerone, senatori, patrizi, gran quantità di popolo, eserciti di soldati e gladiatori, cristiani alle fiere e al rogo. Strepitoso successo, istruttivo per gli studenti. Guasto 1914: 8.6.1914!	Mario Bonnard, Letizia Quaranta, Maria Caserini, Camillo De Riso e T. Ruggeri	1914	1918	1918	
Notte di morte, notte d'amore	Film drammatico, a colori, nell'ultimo atto mentre la creatura muore in seno alle onde del mare, la canzone dell'amore e della morte sarà cantata dal signor Peppino De Vita, con accompagnamento di violini e chitarra	Wiener Tabarettistin, Pepi Weiss	1914			
Paragrafo 80	Brillante commedia cinematografica in tre atti	Magda Lessing	1914			
Passa una donna ovvero Amore e morte	Dramma		1914			
Passione e morte di N.S. Gesù Cristo	Accompagnata da un trio di piano, violino e violoncello, nuova copia a colori 1914. 1914: musiche di Wagner, Mozart, Schubert, Gounod. In altra replica musica di Parsifal (1.4 Eden)		1914	1916		
Quando la felicità inganna		Henny Porten	1914			
Quo vadis?	Unica rappresentazione nel 1914 accompagnata dall'Orchestrale Triestina. A grande richiesta, 6 parti, 3000 m, prezzo del biglietto aumentato nel 1917.		1914	1916	1917	
Retaggio d'odio (Più forte dell'odio?)	Maria Carmi debutterà nel capolavoro Retaggio d'odio, della Cines, opera completa in 6 atti	Maria Carmi	1914	1915		
Rinuncia d'amore	Dramma cinematografico		1914			
Senorita Carmen	Dramma cinematografico		1914			
Senza famiglia	Tratto da Ettore Malot, serie, dramma in un Prologo e 5 atti, poi film 2000 m. Nel 1916 con trio	piccola Fromet nella parte di Remigio	1914	1916	1917	
Sogni veneziani	Dramma cinematografico		1914			
Sua altezza	spettacolosa comica	Henny Porten	1914	1918		
Tannhäuser	Opera-ballo in 3 atti, con musiche originali		1914	1917		
Tannhäuser	Opera-ballo in 3 atti, con musiche originali. Le proiezioni saranno accompagnate dall'Orchestrale Triestina (Società) e dal coro della Società corale teatrale, un complesso di 80 esecutori, diretti dal maestro Cesare Barison, che eseguiranno la musica originale wagneriana		1914			
Tra tulipani e mulini			1914			
Un idillio al campo (in realtà Bismarck?)	Dramma d'amore con episodi della guerra franco-germanica		1914	1916		
Usuraio e padre			1914			

Vita per vita	Grandioso e sensazionale dramma d'amore della Prometeus Film di Berlino		1914	1915		
Giuditta Simon	Tragedia israelitica, fatto realmente accaduto, soggetto della vita reale ebraico-ungherese, speciale interesse per la comunità ebraica	scritto da Giuseppe Kiss	1914	1917		
Abbandonata dalla fortuna	Grandioso dramma in due atti interpretato dai migliori artisti... CENSURATI		1915			
Al timone			1915			
Alle porte della felicità	Commedia		1915			
Allegra Ninetta	Brillantissima commedia, seconda serie del Topolino Azzurro		1915			
All'ombra della colpa			1915			
Ammaliatrice di serpenti			1915			
Amore e morte a Sorrento			1915			
Amore e Psiche	Grande soggetto mitologico in tre atti, Dramma in due atti di Daniele Riche della Società cinematografica degli autori e letterati	Napierkowska	1915			
Amore ostacolato	Farsa comicissima		1915			
Anima perversa	Film psicologico: i due artisti in parti del tutto opposte rispetto al dramma <i>Colei che tutto soffre</i>	Maria Caserini Gasperini e Mario Bonnard	1915			
Anita Iversen	Dramma della vita marinara		1915			
Anna Bolena	Grandioso dramma storico		1915			
Bebè	Commedia umoristica in 2 atti	Tartufini	1915			
Bebè detective	Comica		1915			
Bismarck	Film storico, der Filmfabrick Eiko, 2000 m		1915	1917		
Black Roderick	Scene della vita di un cacciatore di frodo nella Scozia. Forse <i>Gehetztes Wild</i> (Swenska), (Caccia selvaggia)		1915			
Bohème	Della Cines di Roma	Alice Brady	1915	1918		
Carcere preventivo	In 2 atti, di L. Marengo		1915			
Cherchell in Algeria	Dal vero		1915			
Claudia Geisher	Romanzo d'amore 5 atti	Henny Porten	1915	1918		
Cleo e la tigre	Dramma d'amore in tre lunghi atti		1915			
Colei che si deve amare	Di Ugo Falena, film d'arte italiana	Ettore Berti, Paola Monti	1915			
Colei che tutto soffre	Gloria Film di Torino, film artistico	Mario Bonnard, Maria Caserini-Gasparini	1915	1917		

Complice azzurro	Nuovo cinedramma, Latium di Roma, di grande successo, in tre parti, sfarzosa messa in scena, superba interpretazione		1915			
Corsa all'abisso	Della Milano Film	Maria Brignone	1915			
Cuore azzurro	Della celebre casa Pasquali, non dramma di sangue, ma tragedia d'anime, fine, profonda, delicata. Vi agisce un bambino, quello stesso de "Piccoli Spazzacamini della Val d'Aosta"	un bambino dei Piccoli Spazzacamini Val d'aosta	1915			
Cuore d'artista	Vita di un pittore		1915			
Cuori d'oro in tempo di guerra/di battaglia	Con episodi drammatici tratti dalla guerra attuale		1915			
Cuori d'oro in tempi di battaglia	In tre parti		1915			
Cuori e spade	Grandissimo effetto		1915			
Cuori e spade	Film artistico, spettacoloso dramma di assoluta novità		1915			
Cuoricino d'oro	Grandi successi		1915			
Danza eroica	Commovente dramma d'amore, con artisti della "Commedia francese"		1915			
Der Keiser ruft			1915			
Dobbiamo vincere	Grande episodio di guerra della presa di Anversa (10 ottobre 1914)		1915			
Dopo il veglione	Milano Film	Hesperia	1915			
Due fratelli	Della casa Nordisk		1915			
E la tenebra svanì	Dramma sociale a forti tinte		1915			
El desperado de Panama	Nuovissimo		1915			
El Eimone	Casa Nordisk		1915			
Era scritto così...	Cinedramma		1915			
Esperia (Hesperia?)	Cinedramma in tre atti		1915			
Ester	Grande dramma storico		1915			
Finalmente soli	Oggi si proietta la brillante pochade in 4 parti della casa Vitascop. E' anche operetta		1915			
Fior di palude	Della cinematografia moderna	Wanda Treumann	1915			
Fiore perverso	Cinedramma		1915			
Fiorenza mia!	Grandioso capolavoro tratto dal romanzo di Yambo, con Ermete Novelli, magnifiche scene dell'assedio di Firenze	Ermete Novelli	1915			
Fra gli artigli della morte	Il grandioso lavoro in 4 parti della celebre Casa Literaria di Berlino, In der Hand des Todes, della Wiener Kunstfilm 1913	migliori artisti del teatro berlinese	1915			
Germinal	In 8 parti, di Emile Zola, il più grande romanzo sociale	E.Krauss	1915	1917	1919	

Giovinezza trionfa!	Della Celio. Addio giovinezza! Con Pina Menichelli		1915			
Gli avvoltoi umani	Dal romanzo di Leone Sazio, passionali avventure, gli eroi sono pericolosi banditi.		1915			
Gli occhi del cuore	Dramma passionale in tre atti		1915			
Gli orrori della deportazione in Siberia	Interessante film		1915			
Golem o la statua animata	Capolavoro in 5 atti tolto da una leggenda ebraica		1915			
Histoire d'un Pierrot	Musica di M. Costa, in 3 atti	Francesca Bertini	1915	1916	1917	1918
I bassi fondi della Metropoli	Film d'arte di Vienna, prima visione per Trieste		1915			
I calzoni di Tartufini			1915			
I comedianti		Asta Nielsen	1915	1916		
I corvi	Della celebre casa Cines di Roma. Il soggetto suggestivo, l'interessante svolgimento panoramico e l'esecuzione brillante, assicurano al dramma un grande successo (dal romanzo di Beque)		1915			
I due sergenti	Successo mondiale, 5 atti, della Pasquali di Torino	Alberto Capozzi	1915	1916	1917	
I figli del generale		Asta Nielsen	1915			
I fucilati di Lubaczow	Grandioso episodio della guerra odierna, in 3 atti, commoventissime scene di battaglia		1915			
I miserabili	Epoica drammatiche in 4 epoche e 9 parti da Victor Hugo; prima epoca: Giovanni Valjean, II: Fantine, III Cosetta, IV Cosetta e mario, e 9 parti	E.Krauss, Capellani	1915	1917		
I morti vivono	Splendido dramma della Vitascope di Berlino		1915			
I pescatori di Manholm			1915			
I promessi sposi	Della casa Pasquali, per ragazzi, dramma d'amore in 1 atto , assoluta novità		1915	1916	1917	
Ideale infranto	Dramma passionale d'amore della Celio	Francesca Bertini	1915			
Il Bacio misterioso	In un atto (film) pellicola di grande interesse.		1915			
Il banchiere	Dramma della vita reale in 4 parti, della Cines di Roma		1915			
Il calvario dell'amore	Della casa Ambrosio di Torino		1915			
il cappello della mia signora	Brillantissima commedia in 2 atti		1915			
Il capriccio di un miliardario	Della Cines di Roma		1915			
Il cavaliere di Maison Rouge	Serie, in 6 atti, A. Dumas, Pathé		1915	1916		
Il clown	Film avvincente sulla vita di teatro		1915			
Il comandante del sottomarino	Film di attualità, drammaticissimo, con scene dal vero sulle manovre del sommergibile		1915			

Il delitto d'un altro ovvero Il nuovo Montecristo	enorme successo		1915			
Il denaro dei poveri	Dramma sociale in 4 atti		1915			
Il despota	Grandioso dramma moderno della Ambrosio		1915			
Il destino di un minatore	Dramma		1915			
Il diadema di Rajah	Grandioso film poliziesco, continuazione dei <i>Ladri mondani. Forse Die Rose vom Radjah (Eclipse C 1915)</i>		1915			
Il diamante nero	Da Germinal, di Zola, lavoratori di carbone. 1915: Germinal		1915	1916	1917	
Il diplomatico	Della casa Nordisk	Waldemaro Psyländer	1915			
Il diritto alla felicità			1915			
Il diritto di uccidere	Dramma a tesi, della Gloria Film (Solo non uccidere, 1915 C) dal processo Murri-Bonmartini	Elisa Severi, Dante Cappelli	1915	1916		
Il dovere	Emozionante dramma		1915			
Il fidanzamento di Nedly	Pochade in 2 atti della casa Nordisk		1915			
Il figlio del patronato di guerra	Episodio in 4 atti di Alfred Deutsch-German; (Das Kriegspatenkind) splendido dramma in 4 atti di Deutsch-German la cui musica è di Eysler, grandioso film patriottico di oltre 2000 m, intep. dai maggiori artisti dell'i.r. Teatro di Corte di Vienna. Il film è posto sotto il controllo di S.A. Imperiale l'Arciduchessa ereditaria Zita. Lunedì 14 I serie, martedì 15 II serie (1916)		1915	1916	1917	
Il giardino zoologico di Parigi	Assunzione dal vero		1915			
Il gioiello della regina	Dramma in tre atti		1915			
Il governatore	Dramma in 2 atti		1915			
Il letto d'oro	Dramma in 5 atti		1915			
Il marengo	Dramma sentimentale d'amore	Waldemaro Psyländer	1915			
Il mistero del portafogli	Cinedramma		1915			
Il padre	Versione Cinematografica. Proiettato il fosco dramma di Strindberg <i>Il padre</i> , con Ermete Zacconi. Che ottenne un vivo successo, regia di Dante Testa e Gino Zaccaria, 1912. Maggio 1915 sostituito da Zigomar	Ermete Zacconi, con Lidia Quaranta, Dante Testa	1915	1917		
Il padroncino di Bidoni	Comico	rinomato comico Primo Cuttica	1915			
Il peso della riconoscenza	Commedia comica, ultimi successi della Celio		1915			
Il piccolo cerinaio	Nuovo film della Celio Film	Leda Gys	1915			
Il prezzo del sangue	Cinedramma in tre atti		1915			

Il prezzo di una felicità	Della Latium Film, dramma emozionante in 3 atti, che suggestiona per la ricca messa in scena, per i paesaggi e per l'esecuzione magistrale		1915			
Il principino saltimbanco	Lungometraggio (più di un'ora) che dappertutto ottenne grande successo, potente dramma della malavita		1915			
Il quadro velato	Dramma in 3 atti		1915			
Il re dell'Atlantico	Romanzo d'amore in tre parti, simile al Padrone delle ferriere, Milano Film	Mercedes Brignone	1915	1916		
Il re dell'oro	Grandioso cinedramma		1915			
Il re fantasma	Film d'arte italiana a colori	Ettore Berti	1915			
Il ritorno	Dramma d'amore sentimentale, della Comerio di Milano, da "Casa paterna" del Sudermann, primo attore il sig. Gabriellino D'Annunzio	Maria Melato	1915			
Il segreto della maschera nera	Film poliziesco in tre parti		1915			
Il segreto del circo	Grandiose scene ungheresi, in 3 lunghi atti. Das Geheimnis des Zirkus Barnum/Barum?, della Aldofilm/Celiofilm, per tendenze anti au e antigermaniche.		1915			
Il segreto dell'aereo blindato	Grandioso dramma d'amore, 5 atti		1915			
Il silenzio dei morti	5 atti 2000 m		1915			
Il sogno di Natale del riservista	Ditta Müller di Vienna		1915			
Il soldato della leva in massa	Vita in Ungheria e guerra in Serbia. dramma tratto dalla vita familiare e militare. Soggetto d'attualità tratteggiante un brano di vita ungherese durante la guerra presente, con la benevola cooperazione S.A. l'Arciduchessa Augusta		1915			
Il testamento di Giorgio Stevenson	Dramma a colori	Stavio Handworth	1915			
Il tramonto	Poetico e sentimentale dramma d'amore	Francesca Bertini	1915	1916		
Il tramonto del primo amore	Capolavoro della cinematografia, con Erna Morena artista del teatro di Corte di Berlino	Erna Morena	1915			
Il segreto dell'orfanello	A colori		1915			
In eterno (Per l'eterno?)	Nuovo cinedramma di vita militare		1915			
In faccia alla morte	Della casa Nordisk	danseuse Rita Sacchetto e con Carlo Wieth	1915			
In faccia alla morte	Della casa Nordisk		1915			
Incontro alla morte			1915			
Ingenuità fatale	Della casa Nordisk eseguito da celebri artisti di Copenaghen	celebri artisti di Copenaghen	1915			

Intrighi alla corte di Re Enrico III	Dramma storico in 5 quadri interpretato dai più valenti artisti parigini sig.ri Le Bergy e Lambert, sig.ne Robine e Berta Bory della Commedia francese. Le decorazioni sono di Bertin, i mobili tutti autentici di Leonardi	Le Bergy e Lambert, sig.ne Robine e Berta Bory della Commedia francese	1915			
Ivna la perla del Gange	Con Lidia Quaranta, protagonista della Cabiria di D'Annunzio. Lusso sfarzoso, grandiosità di scene, fotografia impeccabile.	Lydia Quaranta	1915			
Jona la perla del Gange		Lidia Quaranta	1915			
Kri Kri ama la cantiniera			1915			
L'allegria Ninetta, seconda serie del Topolino azzurro	Commedia		1915			
L'amazzone mascherata	In 6 atti	Francesca Bertini	1915			
L'avventuriera del Messico	In tre atti, cercatrice d'oro, grande successo altrove, eseguito dai migliori artisti dei teatri francesi, tra i quali la piccola Maria Fromel, l'impareggiabile Cosette dei "Miserabili".	Maria Fromel	1915			
L'ombra della colpa	Film teatrale a forte tinte		1915			
L'uomo senza braccia	Grandioso e commovente dramma in 5 atti		1915			
L'X misteriosa ovvero Un affare alla Dreyfus	sfarzosa messa in scena e grande effetto di luce, capolavoro della moderna cinematografia,		1915			
La banda dei ladri Zapatas	Illustra le comiciissime peripezie di una compagnia di artisti cinematografici durante l'assunzione di una pellicola. Asta Nielsen. Nuovo perla nostra città.	Asta Nielsen	1915			
La banda dei ladri Zapatas	Comiciissime peripezie di una compagnia di artisti cinematografici durante l'assunzione di una pellicola. Nuovo per Trieste.	Asta Nielsen	1915			
La bella pescatrice di Newport	Dramma in un atto		1915			
La Bohème	dramma della Cines con orchestra		1915			
La canzone magica	Romanzo d'amore che avvince e suggestiona		1915			
La casa della miseria (miseria e nobiltà)	Della serie con Edoardo Scarpetta, film comica		1915			
La cavalcata infernale della ruota gigantesca	Grande azione drammatica in 4 atti, cavallerizza		1915			
La colpa dei padri	Della casa Nordisk		1915			
La contessa Fedra	Dramma in 4 atti, Gloria Film di Torino	Elisa Severi	1915			
La contessa innamorata d'un artista ovvero Il fante di fiori	Potente capolavoro drammatico, Brashopfabrik? 1100 m.		1915			
La corsa all'amore	Capolavoro teatrale, dramma in 3 atti, di Telemaco Ruggeri, della Gloria Film, film artistica	Mario Bonnard, Elisa Severi	1915	1917	1918	
La danza dei milioni	Dramma di Baldassarre Negroni, Milano Film	Hesperia	1915			

La danza della morte		Asta Nielsen	1915			
La danzatrice dei serpenti, ovvero la leggerezza di una moglie	Dramma in 3 atti		1915			
La donna altrui	Dramma passionale	Francesca Bertini.	1915			
La donna nuda	Di Carmine Gallone, dalla commedia di Henry Bataille, della Cines	Lyda Borelli, Ugo Piperno	1915	1918		
La fanciulla di Capri	Magnifico dramma d'amore, a forti tinte e pieno d'intreccio, purezza e nobiltà d'animo di una donna, della Celio	Fulvia Perini	1915	1916		
La fiammata	Film d'arte italiana	Ettore Berti	1915			
La fidanzata del Far West	Bellissimo film		1915			
La figlia del carcere	Dramma in 3 atti		1915			
La figlia del Principe	Tratto dal celebre romanzo di Pierre Sales, interpretata dagli stessi artisti del Birichino di Parigi, protagonista una bambina di 6 anni della casa Gaumont	Simonetta Varday	1915			
La figlia della zingara	Dramma d'amore della vita zingaresca		1915			
La fine di un sogno	Della Napoli Film		1915			
La fine di un sogno	Della Ambrosio di Torino		1915			
La Gerla di papà Martin	interpretata da Ermete Novelli, della Ambrosio di Torino. Recitata al Rossetti nel 1917. Soggetto epopea napoleonica.	Ermete Novelli	1915			
La giovane sonnambula	Comicissima cine-commedia		1915			
La grande peccatrice		Henny Porten	1915			
La macchia accusatrice	Film dramma sensazionale in 3 atti		1915			
La madre	In tre atti, della casa Nordisk di Copenaghen	Psylander	1915	1916		
La mano della scimmia ovvero Tutto per l'amore			1915			
La mano della scimmia ovvero tutto per l'amore	Dramma d'amore		1915			
La maschera pietosa	Della Ambrosio di Torino, dramma in 2 atti		1915			
La miniera dei milioni	????????????		1915			
La monella	Di Nino Oxilia, film della Cines con scrittura di una compagnia teatrale		1915			
La morte civile	Dramma in 5 atti, 1918: dramma di Giacometti, recitato dal Dangeli e da Tamburlini, 1915 e 1916	Zacconi	1915	1916		
La morte in Siviglia	Dramma in 4 atti	Asta Nielsen	1915			
La notte in montagna	Nuovissimo dramma d'amore	Henny Porten	1915			

La pantofoletta rosa (rossa?)		Dorrit Weixler del teatro di Vienna	1915			
La Passione di Gesù	1915: film a smaglianti colori, il più interessante lavoro che esiste in cinematografia, lungo 2500 metri e diviso in 6 parti, nel quale si svolge tutta la vita del Nazareno: Annunciazione, Nascita, Infanzia, Vita, Miracoli, Passione, Morte, Risurrezione e ascensione. Ogni giorno dalle 10 ant a mezzanotte.		1915	1916	1917	
La piccola eroina	Dramma patriottico, grandioso episodio drammatico della guerra mondiale, in 3 atti, al Cine Ideal (Manifesti presso Biblioteca civica di Trieste)	Lotte Müller, teatro di Corte	1915			
La più forte	Film d'arte italiana	Paola Monti	1915			
La principessa dei dollari	Cinecommedia	Psylander e Clara Wieth	1915			
La principessa straniera		Francesca Bertini.	1915			
La reginetta delle rose	Musica del film tratta da Leoncavallo, Renzo Sonzogno, sceneggiata da Forzano, successo nel Regno		1915	1916		
La rinuncia	Ultimo capolavoro drammatico con Elisa Severi	Elisa Severi	1915			
La rubacuori	Dramma della casa Nordisk di Copenhagen		1915			
La ruota della fortuna	Dramma in tre atti	Alberto Capozzi	1915			
La scintilla dell'amore	Da una commedia di Alfredo Testoni, capolavoro artistico in 3 atti, della Ambrosio	Tina di Lorenzo e Armando Falconi	1915	1917	1918	
La sega meccanica	Della casa Nordisk		1915			
La setta Sidi-Ben-Said	Della casa casa Nordisk	Rita Sacchetto	1915			
La signora dalle camellie	Dramma in 6 atti, l'artista fa sfoggio delle più moderne ed eleganti toilettes, assoluta prima visione	Francesca Bertini	1915	1917	1918	
La signorina sergente	Straordinaria ilarità	Teddi e la Müller-Linke	1915			
La sirena	Colossale capolavoro teatrale, oltre 2000 m, da romanzo d'appendice di Richepin, novità, orchestra	Kraus, Capellani, sig.na Mistinguett (Les misérables)	1915	1916		
La torre dei vampiri			1915			
La torre rossa	Sensazionale dramma di assoluta novità. Der rote Turm, Nordisk.		1915			
La tragedia del Figaro		artisti della rinomata casa parigina Monopol	1915			
La tragica confessione d'una donna			1915			
La valle del sogno		Henny Porten	1915			
La vampira indiana	Dramma sociale in tre parti		1915			

La vedova bizzarra			1915			
La vendetta del morto	Film d'arte italiana	Paola Monti.	1915			
La vendetta dell'aviatore	Grandioso dramma passionale in due parti dell'American Kinema		1915			
La vendetta di un padre	in tre parti		1915			
La vergine (Venere) orgiasta ovvero Circe moderna	Film d'arte, della Gloria Film, da un'ardente e febbrile romanzo di Annie Vivanti, da Luigi Chiarelli	con Mario Bonnard ed Elisa Severi	1915			
La vetta dell'attrice	Da eminenti artisti italiani, prima visione per Trieste		1915			
La villa misteriosa (Stuart Webbs)	Da un'avventura del celebre detective Stuart Webbs; in 4 atti, dramma poliziescosuperiore al Tigris		1915			
La vittoria	Emozionanti scene di lotta fra un idroplano, navi da guerra e fortezze		1915			
L'abito nero	Capolavoro drammatico	Fedak Sari del Teatro Reale di Budapest	1915			
L'avventuriera del Messico	Eseguito dai migliori artisti dei teatri francesi, tra i quali la piccola Maria Fromel		1915			
Le colpe dei padri		Asta Nielsen	1915			
Le disgrazie di Testaquadra	Farsa cinematografica		1915			
Le due coscienze	Della Napoli Film		1915			
Le due sorelle, ovvero L'omicidio di una signora e del suo amante	Con un concorso a premio di 500 corone in oro. Si tratta di un film indovinello		1915			
Le infamie di un geloso	nuovo dramma d'amore della Continental di Berlino		1915			
Le sue piccole mani	lavoro drammatico, assunzioni sul campo di battaglia franco-germanico		1915			
Le tracce del passato	film, in tre atti, vita vissuta		1915			
Le tre pecore viziose	del comm Edoardo Scarpetta		1915			
Le ultime volontà del re dell'acciaio	dramma in 3 atti, della Nordisk		1915			
Le vittime dell'alcolismo	film dramma tratto dalla vita reale		1915			
Le vittime dell'alcoolismo	All'Alfieri		1915			
Leggenda tragica	Milano Film		1915			
Liana la bella avventuriera o La morsa della morte in 5 atti	In 5 atti , della nuova casa Bonnard Film di Torino diretta dal celebre artista Mario Bonnard, interprete principale la principessa Cristina Ruspoli	Mario Bonnard, la Principessa Cristina Ruspoli.	1915			
L'isola dei morti	capolavoro tratto dalle opere di Beclin, dramma passionale della storia d'amore del principe Udo e si svolge sulla pittoresca e panoramica costa dalmata		1915			
Lo scandalo	Grandioso romanzo sociale in 4 atti, cinedramma della vita reale	Erna Morena	1915	1917	1918	

Lo smeraldo	cinedramma della vita reale		1915			
Lo smeraldo insanguinato	della Celio di Roma (stesso?)		1915			
Lo strangolatore ovvero Fior di palude	Lungometraggio, assunzioni dal vero dai paesi orientali, novità assoluta, Cines di Roma	Alwin Neuss	1915	1917		
L'orfanella di Fiesole		una bambina di 5 anni	1915			
L'uccisione	grandissimo dramma sensazionale in 3 parti, nuovo per Trieste		1915			
L'uccisione			1915			
Lulù la danzatrice dei leoni	dramma		1915			
L'X misteriosa			1915			
Macchia rossa	dramma della Cines		1915			
Madama Butterfly	film		1915			
Marcia funebre	Commovente storia di una bimba prodigio interpretato dalla piccola danzatrice	Tina Valena di 7 anni	1915			
Margherita Wenland (Tenente Sanden)	Dramma d'amore	Henny Porten	1915			
Maria Giovanna ovvero La figlia del popolo	dramma popolare passionale tratto dal romanzo di Dennerly		1915			
Maria Giovanna ovvero La figlia del popolo	Dramma popolare passionale tratto dal romanzo di Dennerly.		1915			
Max callista	comico		1915			
Max e la bella bagnante	comico		1915			
Max impiccato			1915			
Max non scherzare con le domestiche		Max Linder	1915			
Max si fa con successo	Comica	Max	1915			
Max Toreador	brillante commedia		1915			
Mesti ricordi	Della Cines	Leda Gys	1915			
Morsicatura (I misteri dell'aristocrazia C 1918?)	dramma sensazionale che succede nell'alta aristocrazia moscovita		1915			
Nanà	Non è il film Nanà della Caesar Film (Martinelli) di Camillo de Riso, dal romanzo di Zola, in 3 parti (la terza: <i>La mosca d'oro</i>), della Latium Film	Tilde Kassay, Camillo De Riso	1915			
Nel regno dei cieli	brillante commedia in 2 atti con i rinomati artisti del teatro di Vienna		1915			
Nell'immenso oceano ovvero Felicità ricuperata.	Felicità riconquistata (Anche), Della Celio di Roma		1915			
Nella gabbia dei leoni	dramma sensazionale in 2 atti, da non confondersi con la "Fossa dei leoni", già data. 1914: Nel regno dei leoni, dal vero		1915			

Nobiltà di casta e nobiltà di cuore			1915			
Non giudicate!	Cinedramma famigliare in tre atti, per la prima volta a Trieste.		1915			
Notte d'angoscia	Dell'Itala Film di Torino	Amelia Chellini	1915			
Notte d'angoscia	Della Itala Film di Torino		1915			
nov	grande romanzo d'amore in due atti		1915			
O Giovannino o la morte	adattamento di Matilde Serao, musical.film di Renzo Sonzogno, musica appositamente scritta dal M° Ivan Darclée		1915			
Olga la danzatrice	dramma in 2 atti serie a colori		1915			
Onestà che uccide	In tre atti della Celio di Roma della serie Bertini, i casi di Elena Dubois	Francesca Bertini	1915			
Oro maledetto	dramma d'amore in tre atti, della Celio Film		1915	1916		
Otello ovvero Il moro di Venezia	Dalla tragedia di Shakespeare, con musica orchestrale in sala, incantevoli visioni di Venezia, sfarzosi costumi d'epoca,	artisti della Ambrosio	1915			
Pace, mio Dio!	Dramma d'amore in 4 atti della Volsa Film di Velletri	Lola Visconti-Brignone	1915	1916	1917	
Paesi pittoreschi	assunzione dal vero a colori		1915			
Passato che ritorna	Commovente dramma d'amore in tre atti	Erna Morena	1915			
Passato e felicità d'amore	Commovente storia d'amore di una grande artista	Napierowska e Orlandini	1915			
Passeri affamati	dramma della miseria		1915			
Per i sordomuti	film della Nordisk		1915			
Per la sua reputazione		con Henny Porten	1915			
Piccola eroina	ditta Müller di Vienna		1915			
Pipa di Beoncelli		André Deed	1915			
Più forte del bene	della Latium di Roma		1915			
Più forte della dinamite ovvero Un amore contrastato	uno dei grandi capolavori cinematografici. E' un continuo succedersi di peripezie e inseguimento di due donne che cercano nella continua lotta di vincersi per la conquista del cuore del loro amato		1915			
Polidor attendente	farsa		1915			
Povera Leda!	dramma della Cines; Leda nel 1916	Leda Gys	1915	1916		
Principino saltimbanco			1915			
Quando la maschera cade		Asta Nielsen	1915			
Raccolta delle mele a Washington	scene dal vero a colori		1915			
Rataplan	Della Cines, eroe un cavallo		1915			

Reintegrazione!	primo esperimento di cinematografia futurista		1915			
Ridicolini campione di box			1915			
Rimbomba/risuona un grido come/più forte colpo di tuono	grandioso dramma di guerra/ film d'attualità che riproduce un episodio di guerra.		1915			
Ritorno all'onda	Della Napoli Film		1915			
Ritorno all'onda	della Napolo-Film		1915			
Rocambole e le sue gesta	Serie, capolavoro fantastico, dal romanzo di Ponson du Terrail, <i>L'eroe popolare bandito</i> , 6 atti, 3000 m, vita dei bassifondi parigini. 1915: I serie: Il brigante di Parigi, in 4 atti; II serie in 4 parti,	Gaston Sylvestro	1915	1916	1917	
Rose e spine	Della Celio Film.	Leda Gys	1915			
Sacrificio d'amore	Con paesaggi della guerra		1915			
San Marco ovvero Il leone di Venezia	dramma storico-drammatico della casa Ambrosio di Torino		1915			
Scarabei d'oro	terrificanti avventure e vendette nelle pittoresche Indie, splendide fotografie (esecuzione perfetta), scene reali e azzardose		1915	1916		
Serata umoristica	in onore del bravo comico Kri-Kri		1915			
Servizio dell'amico Cretinetti	Comico		1915			
Sogno di un riservista	attualità di guerra, spettacoloso film teatrale 4 grandiose parti, 2000 m, orchestra, con musica espressamente scritta dal m. Ziehrer ed eseguita da orchestra rinforzata.		1915	1916	1917	
Sogno di una notte d'estate	adatto anche ai fanciulli, divertente lavoro cinematografico in 4 atti, 1600 metri, vero gioiello per adulti e fanciulli		1915			
Sotto i fumi dello Champagne- Extra Dry 1914	Della Gloria Film Film di Torino, primo film granguignolesco, enorme successo. Dramma, 1000 m. E' il primo serio esperimento di una casa italiana di adattare il teatro del Grand-Guignol alla cinematografia, ispirato a una forma d'arte tendente a presentare dei caratteri e a svolgere una tesi.		1915	1917		
Storia di un bacio	Della casa Nordisk, in 2 atti, 600 m, prod Bison?		1915	1916	1917	
Storia vecchia sempre nuova	Film a tinte forti		1915			
Sul limitare dell'ombra	Savoia Film, commedia in un atto		1915	1916		
Sul rogo dell'amore	Della Latium Film		1915			
Svezia pittoresca	Dal vero		1915			
Tappucci conciatetti	Comica		1915			
Tartufini tiratore mascherato, Max maggiordomo, Beoncelli si fa statua per amore			1915			
Teddy ha il mal di cuore		Teddy Heideman	1915			

Titanic o L'implacabile	Capolavoro/o L'acciaio formidabile, della Bonnard Film di Torino	Mario Bonnard	1915			
Tra gli artigli della morte	Grandioso dramma con migliori artisti del teatro berlinese, gran successo nelle città più importanti della celebre Casa Literaria di Berlino	artisti teatro berlinese	1915			
Tragica confessione	Film artistico, della Celio di Roma	Mary Cleo Tarlarini	1915			
Troika	Sensazionale dramma d'amore in tre atti		1915			
Truce vendetta ovvero Astuzie di donna	Dramma della vita intima		1915			
Tu l'hai ucciso	Della Vidali Film giovane casa italiana che si è fatta già molta strada		1915			
Ultima danza	Cinedramma a colori	Napierkowska e da Leo Orlandini	1915			
Ultima vendetta	Interpretato da eminenti artisti italiani, prima visione per Trieste		1915			
Un amore contrastato ovvero Più forte della dinamite (dell'odio?)	Più forte dell'odio		1915			
Un carattere!	Della casa Nordisk	Waldemaro Psylander	1915			
Un colpo di borsa	Milano Film		1915			
Un delitto del caso ovvero Chi fu l'uccisore?	Incontrò il favore di tutti per la finezza artistica		1915			
Un enigma medico ovvero Un innocente accusato falsamente	Assicurò pieno successo, in 4 atti		1915			
Un enigma medico ovvero Un innocente accusato falsamente	Grande dramma in 4 lunghi atti		1915			
Un qui pro quo	Film comico	l'att. comico De Riso	1915	1917		
Un viaggio attraverso l'Italia	A colori		1915			
Una donna/Per una donna	Grande film teatrale della Celio	Fulvia Perini, Angelo Gallina,	1915	1918		
Una lezione	Della Cines di Roma		1915			
Una scappatella di Tappucci e Gaetano	Comica		1915			
Una taglia su Tartufini	comica		1915			
Vedute dell'America	Dal vero		1915			
Vita perduta	Casa Ambrosio di Torino		1915			
Vittoria d'armi e d'amore	Straordinario capolavoro di altissimo interesse		1915			
Vittoria o morte	Della Casa Itala di Torino		1915			
Zigomar	Poliziesco, 11 maggio 1915 Alfieri		1915			
Alessandra, ovvero il calvario di un'anima	Grande capolavoro teatrale	Henny Porten	1916			

All'ombra del trono	Dramma d'amore di un cuore giovanile, prima visione per Trieste		1916			
Amor di principe	Film drammatico in 4 atti, Croce Rossa 1916	Kraus e Madame Dorval	1916			
Amore al reggimento	Commedia militare di grande attualità della Nationalfilm di Berlino		1916			
Amore e amicizia	Della casa Nordisk	Clara e Carlo Wieth	1916			
Anime nobili		Henny Porten	1916			
Ardente passione d'amore	Capolavoro teatrale della stagione	Conchita Ledesma, interprete dei maggiori film della Pasquali Film, celebre stella spagnola.	1916			
Artur Imhoff	Uramma in 6 atti dal romanzo di Hans Land, produzione Deutsche Mutoscope di Berlino	Lotte Neumann, Kaiser Titz e Emil Rameau	1916			
Atlantis cfr. Il disastro dell'Atlantis	Assunzione dal vero del naufragio del transatlantico Roland. 7 atti. Salvataggio e debutto del meraviglioso uomo senza braccia. 2000 m, un enorme successo mondiale, Nordisk	Uomo senza braccia, Olaf Foenss	1916			
Avventure di caccia del signor Petermann	In 3 atti, il più comico film finora rappresentato	Conrad Dreher del teatro di corte bavarese	1916			
Bacio di sirena	Della Gloria Film di Torino	Mario Bonnard, Elisa Severi	1916			
Bacio mortale	Opera passionale in un atto, teatro Grand Guignol, musica del maestro Luciano Caser. X episodio dei Misteri di New York		1916			
Bellezza maledetta	Romanzo passionale primo film della serie Maria Carmi	Maria Carmi	1916	1917		
Blasone	<i>L'orrendo blasone</i> della Gloria Film di Torino del 30 aprile 1915 al Fenice?	Ruggero Ruggeri e Letizia Quaranta	1916	1915?		
Caccia nell'Africa equatoriale	Lungometraggio in 2 serie		1916			
Con Dio per l'Imperatore e per la Patria (Mit Gott für Keiser u. Reich)	Colossale film patriottica in 4 atti, musica di C.M. Ziehrer. Combattimenti al fronte austro-russo. Settimana per la CR		1916			
Corpo ed anima per la patria	Episodi successi al fronte austro-italiano, La musica venne scritta espressamente dal maestro Lehàr, da Fiume e Abbazia, colossale cinematografia, fronte austro-italiano, Min della Guerra, 20.000 esecutori		1916			
Cuori infranti			1916			
Dick il temerario	Scene sensazionali		1916			
Don Giovanni... punito???	Commedia inun lungo atto	Ruggero Ruggeri e Letizia Quaranta	1916			

Dopo il veglione		Hesperia	1916			
Eroi germanici	Dramma guerresco in 3 parti	Dorrit Weixler	1916			
Felicità a caro prezzo	Dramma d'amore, per la Settimana pro Croce rossa	Henny Porten	1916			
Fiore selvaggio	Dramma 1 prologo e tre atti	Egede Nissen	1916			
Fu un sogno Es war ein traum)	In tre atti, dramma della vita reale, sett. Per la CR 1916	Erna Morena	1916	1917		
Giornale di guerra: fronte austro-italiano	artiglieria tirolese attraversa il Stilfserjoch. Pattuglia d'infanteria sull'Ortler. Infanteria che va sulle posizioni. Sosta per via. Strada per il trasporto di munizioni e proviande. Un milite della Sanità di 68 anni. Mortai in azione. Com'è buono il tabacco austriaco! Deputazione dei municipi ungheresi		1916			
Guerra e amor materno	Assoluta novità, in 3 atti		1916			
Homunculus	I serie, colossale capolavoro scientifico, tema dell'uomo artificiale. Homunculus. Cinque anni dopo. La commedia dell'amore di Homunculus. La vendetta di Homunculus. La distruzione dell'umanità. La fine di Homunculus	Olaf Foenss	1916	1917		
I due amici		Fern Andra e Otto Tressler	1916			
I due veri amici	Romanzo d'amore in 4 atti	Fern Andra	1916			
I misteri della vita sportiva	Film superlativamente artistico		1916			
I tre compagni (I misteri dell'aristocrazia?)	Magnifico romanzo d'amore, Nordisk, intreccio d'amore in mezzo alla più alta aristocrazia		1916			
Il ciabattino principe	Pochade in 3 lunghi atti, assoluta prima visione		1916			
Il demonio del circo	Vita di saltimbanchi. 25 Iconi. Il buffo nano Bagonghi	Wanda Treumann e Viggo Larsen/ Mansen	1916	1917		
Il demonio del giuoco	Dramma d'amore in 3 atti, Luigi Borsatto accompagnerà le proiezioni con musica scelta.		1916			
Il diario di Collin ovvero la Fine d'una tragedia	Tratto dal romanzo <i>Diario di Collin</i> , secondo film della serie teatrale, dramma criminale in 4 atti.	Ellen Richter berlinese e Enrico Kaiser-Titz	1916	1917	1918	
Il dominatore della morte ovvero Il salto mortale	Dramma d'amore in 4 parti, tragiche vicende in un grandioso circo dov'è montato l'apparecchio del volo mortale		1916			
Il faro d'Hidalgo	Dramma avventura, interpreti di <i>Raffaele lo zingaro</i>		1916			
Il fascino della danza (scena)	Dramma in 4 atti	l'artista Alessandro Moissi (triestino)	1916			
Il filo rosso ovvero l'uomo nudo	Un 1 prologo e 4 atti, assoluta prima visione	Lotte Neumann e artisti del teatro di Corte di Berlino	1916	1917		
Il giocatore	Grandioso film, tre lunghe parti, assoluta prima visione	Erna Morena	1916			

il gioiello dell'amore	Nuovo film, dramma d'amore in 3 atti	Asta Nielsen	1916	1917		
Il giro del mondo	Colossale capolavoro in 6 parti		1916			
Il giro del mondo	Colossale capolavoro in 6 parti		1916			
Il giuocatore	grandioso film	Erna Morena	1916			
Il lascito di casa Moore	Cramma poliziesco, della casa Müller di Vienna		1916	1917		
Il mantello d'ermellino	Grandioso dramma sociale in 3 atti	Maria Carmi	1916	1917		
Il miracolo	Grandioso capolavoro teatrale	Maria Carmi	1916			
Il motivo sconosciuto		Wandra Treumann e Vigo Larsen	1916			
Il piccolo detective	Dramma materno in 2 atti, protag un ragazzino		1916	1917		
Il presidente ministeriale	Quadro dal vero		1916			
Il re dell'aria	A colori		1916			
Il re dell'Atlantico	Romanzo d'amore in tre parti , Graditi ospiti 300 ragazzi della Pia Casa di Poveri assisteranno alla prima rappr.	Mercedes Brignone	1916			
Il siero del dottor Kean	Dangeli verseggia in prosa al Rossetti, 1914 e 1917 (<i>Kean</i>)		1916			
Il sogno di un riservista	Musica espressamente scritta dal m. Ziehrer ed eseguita da orchestra rinforzata		1916	1917		
Il sole si vendica	Grandioso film in tre parti		1916			
Il tunnel	dramma dal romanzo a puntate sul Lavoratore di Kellermann		1916			
L'aviatore	Dramma in 3 atti, settimana per la CR	Vladimiro Psylander	1916			
L'eterna notte	Asta Nielsen, nella parte di una cieca, grande interpretazione, originalità del soggetto e interpretazione artistica, espressione della parola	Asta Nielsen	1916			
L'onore del banchiere	Nuova per Trieste	Ettore Berti e Guido Brignone	1916			
L'ottava figliuola	La prima delle film comiche della serie Dorrit Weixler	Dorrit Weixler	1916			
L'ultima truccatura del celebre tragico Dalant	In 4 atti, grande successo d'attualità		1916			
L'ultima visione di Spinola	Sollevò moltissime discussioni per il soggetto un po' arrischiato	Maria Carmi	1916			
L'ultimo bombardamento all'Isonzo di Gorizia	I e II serie		1916			
L'ultimo volo	Sensazionale lavoro , della celebre casa Nationalfilm di Berlino	Lodovico Andersen, Hedda Schönfeld	1916			
L'Ussaro nero (Die schwarze Husar)	Nuovissimo, dramma guerresco in 3 atti,		1916			
La caduta della primavera	Messa in scena, lo scenario e sfarzosi vestuari mai finora proiettati		1916			

La casetta del ferroviere	Film tratto da un episodio della guerra nei Carpazi		1916			
La confessione di Olga Orginska	Quattro lunghe parti	Alberto Paul, Nils Chrisander, Olga Engel, Nata De Eger, Nelly Ridou, Magno Stifter, Gustavo Rotz	1916			
La coscienza del dovere		Lotte Neumann	1916			
La falsa Asta Nielsen	Serie Asta Nielsen, serie di commedie a lei dedicate	Asta Nielsen	1916			
La farfalla che si bruciò le ali (Ali spezzate?)	Serie di 4 parti, trionfale successo (confronta 1917) Ideato, scritto ed interpretato da Fern Andra, grandioso film teatrale, romanzo d'amore in 4 atti. <i>Ali spezzate</i> C 1918	Fern Andra	1916	1917		
La figlia del guardiano del faro	Capolavoro cinematografico in 8 atti ben 4000 metri, in 2 serie, in 8 atti, della casa Nordisk		1916	1917		
La figlia del musicante		Max Pallemberg	1916			
La figlia del popolo	Capolavoro drammatico in tre parti, musica scelta	Asta Nielsen	1916			
La figlia di Jefte	Film biblico, tutto a colori, viraggi, della Vitagraph		1916			
La figlia nel carcere	Dramma in tre atti della casa Dusques di Berlino		1916			
La fine di un re	Capolavoro teatrale e artistico, con artisti come Capellani ammirato nei Miserabili e nella Sirena, il Gerard e la celebre Preince. Genere storico	Capellani Gerard Preince	1916	1917		
La fioraia di Capri	Dramma		1916			
La fuga del diamante	nuovissimo romanzo d'amore	Mercedes Brignone	1916			
La gelosia del cacciatore d'orsi	Emozionante dramma americano		1916			
La guerra mondiale. I nostri eroi al fronte	Gruppi di statue viventi, composizione di Arnold Schiller, 20 persone. Marcia al fronte Fratellanza d'armi L'ultimo uomo La lotta per la bandiera Le jene al campo All'Isone. Assalto dei Cacciatori imperiali.		1916			
La lotta per la vita	Grandioso dramma 4 atti, a colori	Robine e Alexandre	1916			
La marcia nuziale (1915)	anche in prosa, Dangel, 1916 e 1917 : dramma di Henry Bataille	Lyda Borelli e Leda Gys	1916	1917	1918	

La morte indiana	5 atti	Tatjana Irrah e Paul Rosenbayn noto collaboratore del Berliner Tagblatt	1916			
La notte eterna	Interpretazione e soggetto	Asta Nielsen	1916			
La prima donna		Marischka del Teatro viennese	1916			
La regina della notte	Accompagnamento musicale di Luigi Borsatto	Hanny Weise	1916			
La riabilitazione della cicala	Commedia sentimentale, per la Croce Rossa		1916			
La rinuncia		Elisa Severi e Ettore Berti	1916			
La rosa bianca	Film in 3 atti	Erna Morena	1916	1917		
La rosa del Nord	Della casa Messter	Henny Porten	1916			
La signorina Piccolo	Quarto film Dorrit Weixler in vesti mascholine	Dorrit Weixler	1916			
La tradita	Grandioso dramma d'amore	Henny Porten	1916			
La vittoria del cuore		Henny Porten	1916			
L'anima di una donna	Dramma passionale in 4 atti	Fern Andra	1916	1917		
Le nostre donne moderne	Magnifico romanzo d'amore della casa Nordisk	Clara Wieth, Waldemaro Psylander	1916			
Le nozze di Lola	Nuovo film, secondo della serie	Dorrit Weixler	1916			
Le onde tacciono			1916			
Le tre campane di San Martino	Grande film di guerra, guerra austro-italiana, 3 atti		1916			
Le/La memoria del diavolo	Divisa in 7 parti, della Gloria Film, novità della stagione (stesso)	Lidia Quaranta	1916			
L'intrusa	Dramma a colori, nuovo per Trieste		1916			
Lisa la sigaraia	3 atti romanzo drammatico, dramma d'amore a forti tinte in 3 atti	Olga Desmond	1916	1917		
L'occhio della mamma	Dramma sentimentale	Henny Weisse	1916			
L'ora della ricompensa	Ultimo film della serie Erna Morena	Erna Morena	1916			
L'orma del primo	In 3 atti	Erna Morena	1916	1917		
L'ottava figliola	Serie Dorrit Weixler	Dorrit Weixler	1916			
L'ultima visione di Spinola	Dramma passionale in 4 lunghi atti	Maria Carmi	1916	1917		
Luna di miele di Teddy			1916			
Magda La bella spagnola		Villar	1916			

Max e le scarpe	Comica		1916			
Monella indiavolata	Terzo film della serie	Dorrit Weixler	1916			
Musica da camera	Dramma passionale. Le proiezioni saranno accompagnate dall'insuperabile Sinfonia di Beethoven	Dorrit Weixler	1916			
Napoleone	4 atti Pathé, ricostruzione storica, successo all' Eden alcuni anni fa		1916			
Nell'ultimo anello	Grande episodio della Guerra Messicana	Adriana Costamagna	1916			
Noi barbari!	Commedia	Teddy protagonista	1916			
Orpello	Assoluta novità per Trieste		1916			
Passione che travolge		Francesca Bertini	1916			
Per il babbo	dramma sentimentale	Maria Gandini	1916			
Potenze misteriose	Dramma psicologico in 4 atti	Fern Andra	1916			
Principessa straniera	Nuovissimo dramma d'amore in 3 parti	Francesca Bertini	1916			
Pro patria	Assoluta novità, romanzo sentimentale che congiunge gli avvenimenti guerreschi all'Isonzo e in Serbia		1916			
Ritorno del passato		Erna Morena	1916			
Romanzo di una intrigante	Romanzo d'amore	Erna Morena	1916			
S.1. (Nave aerea) ovvero Amor di patria	Atto I: Fidanzamento. Atto II: Sospetto. Atto terzo: amor di patria	Asta Nielsen	1916			
Schipp, schipp, schipp	Schipp, Schipp, Urrah della Nationalfilm di Berlino C 1915 ?	Teddy	1916			
Serie Erna Morena al teatro cine Ideal			1916			
Serie Lotte Neumann Fenice			1916			
Sogno di Giacobbe, ovvero Le maule di una vecchia zia		ballerina Napierowski ed Elio Gioppo	1916			
Sogno di una notte di primavera (ovvero Notturmo)	Dramma in 4 atti	Olga Desmond	1916	1917		
Soltanto non sposarsi	Film allegro, Henry Porten in vesti maschiline	Henny Porten	1916	1917		
Sulla montagna non c'è malizia		Henny Porten	1916			
Tartufini e la vittima resuscitata	Comica		1916			
Turbine d'odio (Più forte dell'odio?)			1916			
Un riservista della leva in massa			1916			
Una trovata di Teddy			1916			
Varietà nera	Prima visione per Trieste, soltanto per adulti		1916			
Zigomar contro Carter			1916			

Zigomar, ovvero i cavalieri della notte	Excelsior		1916			
Zofia, la meravigliosa fanciulla	Tra i più meravigliosi film, scene da vero	Hedda Vernon	1916			
...E chi non ha croci e dolori	Romanzo d'amore in 4 atti	Egede Nissen	1917			
500 marchi a chi sa cavalcare l'asino	Umoristico	Hanni Weiss	1917			
500.000 a chi scopre il colpevole	In 4 atti	Elsa Fröben e Fred Morst	1917			
A me non sfugge nessuno	Commedia in 4 atti	Liane Haid	1917			
A morte le spie	Dramma d'amore	Lydia Quaranta e Amelia Gaby	1917			
Al di là della villa		Lotte Neumann	1917			
All'apice	Dramma d'amore	Liane Heid	1917			
Alto là, non baciare	(Vampyrette 1916 ?)	Wanda Treumann, Viggo Larsen	1917			
Amaranta	1500 m sublime dramma d'amore	Egede Nissen	1917			
Amnesia ovvero L'uomo senza memoria	Dramma d'amore in 3 atti, arte fine degli artisti		1917			
Amor di principi	Grandioso romanzo d'amore in 3 lunghi atti	Conchita Ledesma, ballerina	1917			
Amor si vendica	Dramma in tre atti con Ida Nielsen, sorella di Asta	Ida Nielsen	1917			
Amore che torna	Romanzo d'amore, sfarzo messa in scena e toilettes		1917			
Amore della castellana	Nuovissima pellicola	la celebre Stuart Wells	1917			
Amore e passione	Dramma d'amore in 5 atti, solo per adulti	Pola-Negri	1917			
Appello all'amore	Dramma nuovissimo	Henny Porten	1917			
Asta l'orfanello	Dramma in 3 atti	Asta Nielsen	1917			
Asta Nielsen, la falsa	Commedia brillantissima in tre atti, una delle più brillanti interpretazioni il colmo dell'ilarità	Asta Nielsen	1917			
Atteone l'infanticida			1917			
Ave Maria	In 4 atti. Questo film è il primo di una serie di 15 che la direzione di questo teatro (Fenice) si è accaparrata dalla rinomata Casa Projectograph. Primo film. 1910 Ambrosio, colorato, al Gosfilmomond di Mosca.		1917	1918		
Avventure del giornalista	Nuovo suggestivo romanzo in 3 atti, magnifiche assunzioni dal vero con fughe in aereo, in ferrovia aerea, , successo straordinario		1917			
Avventure di bagni di Teddy	Commedia brillante		1917			
Baci che uccidono	Grandioso film teatrale	Maria Carmi	1917			
Bisogna sapersi aiutare	Brillantissima commedia in 3 atti	Dorrit Weixler	1917			

Bogdan Stimoff	Grandioso capolavoro nazionale bulgaro, episodio della guerra serbo-bulgara in 1 Prologo e 4 atti, musica propria, proiezioni guerresche, 2 h		1917			
Bubbi non vuole educarsi	In tre atti		1917			
Cadde la brina di primavera	In 4 atti, romanzo d'amore, sua ultima creazione	Fern Andra	1917			
Catene di fede	Colossale capolavoro in 6 atti	Bernardo Aldor	1917			
Catene infrante	Successo nei teatri di Berlino. Gesprengte Ketten, Andrafilm	Henny Porten, con il concittadino Bruno Decarli	1917			
Charly, la scimmia meravigliosa/l'uomo-scimmia	Commedia piccante in 3 parti	Mia May Teatro di Corte di Berlino	1917			
Chi fu il colpevole	Dramma sensazionale diviso in un prologo e tre atti, assoluta prima visione	artisti del Teatro di Corte di Berlino	1917			
Chi sei tu? E chi son io?			1917			
Circo Wolfson	Serie film teatrali, 200 cavalli, 60 ballerine, 600 artisti/serie film teatrali, 800 artisti, 100 cavalli, 60 ballerine	Trude Nick/ artisti del Teatro Thalia di Amburgo	1917	1918		
Colei che non deve morire	Dramma d'amore in 5 atti	Eva Speyer	1917			
Colpe giovanili	Dramma d'amore interpr dagli artisti della casa Nordisk		1917			
Come cantano i vecchi	Film prima visione, nuovissimo		1917			
Contessa Hella	Grandioso romanzo d'amore in 5 atti	Alwin Nuess, Hella Moya	1917			
Cosa era prima del matrimonio	Grande capolavoro, della casa Nordisk		1917			
Cosa fa la moglie del richiamato	Della celebre casa Nordisk		1917			
Cuori in esilio	In 5 atti, secondo grandioso film della rinomata casa Projectograph, azione in Siberia. Da Vienna; film d'arte, grandiosa serie, azione in Siberia	Clara Kimball-Young, artista nordica	1917			
Dal libro del peccato della vita	Romanzo d'amore prima visione per Trieste, artistica messa in scena	Maria Carmi e Osage Foens	1917			
Delizie della villeggiatura	Seconda e nuovissima pochade		1917			
Diavolino della penna	Commedia, con scene d'amore	commedia, con scene d'amore	1917			
Dinamite	Dramma passionale	Alwin Neuss	1917			
Donnina	Dramma di assoluta novità	Carlo Wieth	1917			
Dora Brandes	Capolavoro cinematografico in 4 atti	Asta Nielsen	1917			
Dorrit in baldoria	Ultima sua interpretazione	Dorrit Weixler, compianta	1917			

E' arrivato il grande circo/Il grande circo	Film, Bernd Aldor tanto ammirato nei film L'ultima truccatura	Bern Aldor	1917			
E si ritrovarono meravigliosamente	Dramma in 3 parti		1917			
Enrichetta d'oro	Romanzo in 4 lunghi atti	Lotte Neumann	1917			
Esercizi dei vigili a New York	Splendido quadro dal vero		1917			
Estremo tentativo	Dramma d'amore, assunzioni del Luna Park di Vienna	artisti del Teatro di Corte di Berlino	1917			
Fedora	Dangeli versione in prosa; da Victorien Sardou, anche film	Francesca Bertini	1917			
Fratellanza d'armi	Dramma in 4 atti con episodi dell'attuale guerra, Croce Rossa 1916		1917			
Frou-Frou	Romanzo d'amore di una prima ballerina, dramma in 5 atti	Hedda Vernon	1917			
Frutto del primo amore	Grandiosa creazione di Asta Nielsen. I Misera e sola. Il Portata nel lusso ma infelice III La regina della casa e della gioia	Asta Nielsen	1917			
Fuoco fatuo	Grandioso dramma a forti tinte	Henny Porten, e il concittadino Bruno Decarli	1917			
Gelosia fatale			1917			
Gemelle e sorelle/Le due gemelle	Dramma in 4 atti	Erna Morena	1917			
Generosità e perdono	Commedia		1917			
Genio e sapienza/speranza	Romanzo d'amore	Adriana Costamagna	1917			
Gigetta dattilografa			1917			
Gigetta e Ridolfi	Commedia brillantissima in 1 atto		1917			
Giovanna	Capolavoro artistico in 3 atti. Per salvare il padre Giovanna si serve di un'idea quanto mai originale	Hanny Weisse	1917			
Giudizio universale	Colossale dramma in 5 parti	Olaf Foenss	1917			
Grandi speculazioni di borsa	Grandioso film della Projectograph, nuovissimo, quadri movimentati della borsa dei cereali, grandi masse tumultuose, tragedie del pazzo gioco	Wilton Lackaye, Alexis Francis, Chester Barnett	1917	1918		
Hans e Hanny	Spiritosa commedia	Hanny Weisse	1917			
Hilda e Hulda	Commedia allegra	Dorrit Weixler, comica	1917			
Homunculus	V serie La distruzione dell'umanità	Olaff Foenss	1917			
Homunculus	III serie, 4 atti	Olaff Foenss	1917			
Homunculus	III serie, 4 atti, commedia dell'amore di Homunculus	Olaff Foenss	1917	1918		
Homunculus: La fine di Homunculus	VI ed ultima serie	Olaff Foenss	1917	1918		
Homunculus: la vendetta di Homunculus	IV serie, colossale capolavoro scientifico	Olaf Foenss, tragico	1917			

I capricci d'una mondana	Capolavoro passionale in 3 lunghissimi atti		1917			
I capricci del destino	Romanzo d'amore in tre atti, protagonisti celebri attori del teatro di Copenaghen. Assoluta novità		1917			
I capricci di Gabriella			1917			
I due sperduti/Sperduti nel buio	Dramma di vita vissuta, romanzo d'amore in 3 parti, da Roberto Bracco	artisti del teatro di Corte di Berlino	1917			
I misteri della prateria	Grandioso dramma in 3 atti		1917			
I morti non parlano		Henny Porten	1917			
I nostri aereoplani al fronte	Monopolio Triestefilms		1917			
I racconti di Hoffmann	Nuovissimo grande film teatrale, ass prima visione, anche operetta		1917			
I ricordi della Patria ovvero Patria e Straniero	Da più anni non rappr a Trieste, 2000 m, 4 lunghi atti,impressionante dramma in 4 atti tratto dalla vita reale. Nostalgia di patria. Il trionfo dell'amore		1917			
I sollazzi d'un marito ovvero Una moglie gelosa	Commedia brillante in 3 atti	Wanda Treumann e Viggo Larsen	1917			
Icarus/Ikarus	Commoventissima storia d'amore, dal celebre romanzo <i>Michaela</i> di Ermanno Bang, colossale capolavoro	Lilly Beck e Lars Hanson	1917			
Il cervo volante	Tragicommedia		1917			
Il circo Continentale ovvero la Pantomima della morte	Dramma d'amore, pari al Circo Wolfson, serie film teatrale, con la pantomima della morte, 5 atti, della Filmleihanstalt J.Handl	Mario Bonnard e Leda Gys	1917	1918		
Il conte Dohna e la sua nave Möwe	Grande film in 4 atti: più che una cinematografia sensazionale, è un documento della guerra marina: incontri con navi nemiche, affondamenti di navigli, imbarchi di prigionieri, la vita sulla nave da guerra: tutto è fotografato con plastica evidenza		1917			
Il demonio umano	Dramma in 4 atti	Rodolfo Schildkraut	1917			
Il destino di Gabriella Stark	Assoluta novità per Trieste	Henny Porten	1917			
Il destino di Paolo Banner	Diviso in 3 atti	Wanda Treumann e Viggo Larsen	1917			
Il disastro dell'Atlantis	Colossale capolavoro, grandioso romanzo in 7 atti, 2400 m, con impressionanti episodi del naufragio del transatl Roland, Nordisk		1917			
Il dominio dei tiranni	Colossale dramma storico in 5 lunghi atti, oltre 10.000 persone prendono parte a questo capolavoro, costumi dell'i.r. Museo di Cracovia		1917			
Il domino rigato (Stuart Webbs)	Avventure del detective Stuart Webbs, I pellicola		1917			
Il dottor Dall	Dramma d'amore in 3 atti, Nordisk	Clara Wieth	1917			
Il duello tra le 10.30 e 11 ore	Serie teatrale 4 atti, romanzo d'amore e di varietà	Nils Chrisander	1917	1918		

Il fachiro in frac	Cinefantasia in 4 atti. bellissimo lavoro delle sette indiane, sentimentale e divertente, ass prima visione: La dea indiana.L'uomo vive 40 giorni in una bara di vetro. I giuochi dei fachiri mangiatori di fuoco. L'amore della dea. Il fachiro in frac. La danza del fuoco. La prigionia del fachiro		1917			
Il fachiro misterioso	Dramma	W. Psylander	1917			
Il giudizio di Dio ovvero la figlia del pescatore	Dramma d'amore in 3 atti, della casa Nordisk		1917			
Il giuramento di Stefano Huller ovvero i tre diavoli verdi	Dramma d'amore in 6 atti,grandioso capolavoro teatrale	Viggo Larsen e Wanda Treumann	1917			
Il grande circo	Bernd Aldor tanto ammirato nei film <i>L'ultima truccatura</i> , <i>Sia fatta luce</i> , ecc , 2000 m, magnifico romanzo d'amore. .	Bernd Aldor	1917	1918		
Il grande circo Wolfson	Per merito di Bern Aldor, Elefanti, clown cavallerizzi, folla enorme, pubblico rimandato, novità assoluta		1917			
Il grande dolore	Film artistico in 4 atti, copia nuova	Maria Carmi	1917			
Il Joghi, l'uomo invisibile	Cinematografia fantastica, un prologo e 5 atti	Lydia Salmonova e Paolo Wegger	1917			
Il ladro delle rose	Grandioso film americano in 4 atti della rinomata Projectograph	Chester Barnett Vivian Martin	1917	1918		
Il libro del peccato della vita	Dramma d'amore in 4 lunghi atti	Maria Carmi	1917			
Il matrimonio di Lola	Brillantissima commedia	Dorrit Weixler	1917			
Il matrimonio di Luisa/Luigia Rohrbach	Dramma d'amore in 4 atti, capolavoro drammatico, novità	Henny Porten, beniamina del pubblico triestino	1917			
Il mistero della prateria	Dramma in tre atti		1917			
Il mistero fra le nubi	Dramma 5 capitoli, 2000 m, della Wiener-Austria Film		1917			
Il nero destino		Moissi Alessandro	1917			
Il palazzo delle calzature	Brillantissima commedia		1917			
Il peccato del primo amore		Asta Nielsen	1917			
Il peccato di Helda Arndt	Dramma di vita vissuta in 4 atti, capolavoro, successo	Mia May	1917	1918		
Il perdono del vero amore (lo scandalo)	Drammatico capolavoro, sfarzo artistico, colossale successo	Erna Morena	1917			
Il peso della vita	Grande successo, dramma d'amore	valenti artisti	1917			
Il Pierrot nero		Lotte Neumann	1917			
Il principe rosso	Interpretato stupendamente dai primari artisti del Teatro di Corte di Vienna	Mary Marchale e Guglielmo Kiltisch	1917	1918		

Il processo sensazionale della contessa Bianca Gordon	Della serie Projectograph	Alice Brady	1917			
Il rivale del presidente	Romanzo d'avventure in 3 atti		1917			
Il rivale del professor Erichson	Grandioso dramma passionale in 4 atti	Max Landa	1917			
Il romanzo di Carlotta	Dramma d'amore in tre parti	Vigo Larsen	1917			
Il romanzo d'una bella donna ovvero. Primavera morta	Grandioso film teatrale	Henny Porten	1917			
Il romito di San Giorgio	Dramma di vita reale in 4 atti	Federico Zelnich	1917			
Il rosario	Film teatrale, romanzo d'amore in 5 atti. Brian Kelly è figlio d'una vedova devota, la quale vuole dedicarlo alla carriera religiosa, sfarzosa messa in scena con accompagnamento di armonium e violini	Catilin William-Weeller Gachamann, che ottennero il I premio di bellezza a Nuova York.	1917	1918		
Il sacrificio d'una madre	Che si priva della propria creatura per salvare l'onore e lo sposo	Thea Sandten	1917			
il sacrificio d'una donna/d'una moglie	Dramma d'amore in 2 atti	Letizia Quaranta	1917			
Il salto della morte	Capolavoro cinematografico, grandioso dramma d'amore in 5 atti		1917			
Il segugio Lux	Dramma in 3 atti	Resel Orla	1917			
Il suo miglior tiro	Dramma d'amore, in 3 atti, della casa Messter	Henny Porten	1917			
Il telefono complice del divorzio	Comico		1917			
Il tenente Berth	Assoluta prima visione azione di spionaggio congiunta a scene sentimentali, paesaggio visto dall'alto di un aereo	Mario Bonnard	1917			
Il tesoro della cattedrale		Alberto Capozzi	1917	1918		
Il tesoro della chiesa	Dramma		1917			
Il Tirolo in armi	Pellicola		1917			
Il tramonto del sole	Tratta dal <i>Romanzo d'un giovine povero</i> , in 5 atti	Baron Haas	1917			
Il trionfo dell'amore	Dramma in tre atti, Messter Film		1917			
Il vagabondo	Commedia	Liane Heid	1917			
Il vestito domenicale di Maria	Grandioso film, prima visione, tragedia orientale	Olga Desmond	1917			
Il vinto???	Grande film in tre atti		1917			
Il violinista di Amsterdam	Capolavoro teatrale, tratto dal romanzo omonimo, meraviglioso capolavoro che sollevò tante polemiche nel mondo artistico-letterario		1917	1918		
Immeritato dolore	Dramma in 3 parti	Alberto Capozzi	1917			
In alto	Quadro d'amore in 4 atti, stupende fotografie	Liane Heid	1917			
In balia della volontà altrui	Dramma in 4 atti		1917			

In sostituzione	Commedia brillante in 2 atti		1917			
In terra nemica	Tragedia passionale in 4 atti	Henny Porten	1917			
Ines in collegio	Brillante commedia in 3 atti	Asta Nielsen	1917			
Kean	Romanzo di A. Dumas, in prosa al Rossetti 1917 e 1918		1917			
L'ABC dell'amore	Brillante commedia in 3 atti	Asta Nielsen	1917			
L'altra ovvero i fiori della morte	Dramma d'amore in 3 parti	Lotte Neumann	1917			
L'amore che tutto sopporta	Dramma in 3 atti della casa Nordisk	Betty Nansen	1917			
L'angioletto della casa	Ilarità	celebri artisti di Copenaghen	1917			
L'anima di una donna	Fern Andra protagonista è anche autrice del grandioso romanzo in 4 atti : I Ricca e sposa II Felice Madre abbandonata III Gran divette nei cabaret IV L'anima spezzata di una donna	Fern Andra	1917			
L'attrattiva del palcoscenico	Film in 4 atti	William Karfiol e Lissy Krügel	1917			
L'enigma del castello	Azione drammatica in 5 atti		1917			
L'eredità di Fromhold	Brillante pochade in 3 atti		1917			
L'espiazione di Maddalena	Nuovo film, accompagnato dalla musica scritta espressamente dalla maestra Rismondo.		1917			
L'idolo cinese	Grandioso capolavoro cinematografico		1917			
L'idolo indiano	Dramma in 3 atti		1917			
L'incendio del teatro	Grandioso dramma della vita reale		1917			
L'indovinello della vita	Dramma d'amore in 4 atti, L'artista indossa delle toilettes opera di una grande casa di Berlino	Hella Moja	1917			
L'ora della rivincita	Nuovissimo dramma d'amore in 3 lunghi atti	Erna Morena	1917			
L'uomo del giorno	XII grandioso film della serie preannunciata della Projectograph, in 5 atti	Robert Warwick	1917			
L'uomo della cicatrice ovvero come sarei stata assassinata	Emozionante dramma criminale		1917			
L'uomo o l'automa elettrico. La vita reale dell'uomo nell'anno 2000	Grandiosa novità scientifica		1917			
La bella Yvonne ovvero dal danza selvaggia	Ultimo grande film della serie, interpreta due personaggi (padrona e cameriera), con la danza selvaggia	Francesca Bertini	1917			
La bizzarra avventura del professor Osiander	Forte drammaticità: prezzi aumentati, solo per adulti		1917			
La caccia al dollaro	Film nuovissimo, capolavoro americano in 5 atti, della Projectograf	Robert Warwick	1917	1918		
La canzone del destino	Capolavoro drammatico in 4 lunghi atti	Rita Sacchetto	1917			

La canzone della vita	Bellissimo quadro, capolavoro in 5 lunghi atti	Alwin Neuss,	1917			
La cassetta dei milioni	Dramma d'amore in tre atti/ dramma sensazionale in 4 lunghi atti, della Gloria Film di Torino		1917			
La cassiera del Boulevard	Comica		1917			
La confessione della maschera nera	Nuovissimo per Trieste, lussuosa messa inscena	Maria Orska	1917			
La congiura ovvero il principe salvato dall'amore	Nuovissimo film	Hedda Vernon	1917			
La contessa Hella	Madga e i suoi fantocci (1916)	Hella Moja	1917			
La contessa Paolina de Rotterschein	Dramma in 4 atti	Liane Haid	1917			
La contessina del bazar	Assoluta novità	Anna Müller-Lincke	1917			
La coscienza (La forza della coscienza?)	Grandioso film in 4 parti	Alwin Neuss viennese	1917			
La danza del cuore	Romanzo in 4 atti. 1. La festa all'"Elyecum Variété". 2 Il tête-à-tête fatale. 3 Sigillo Cuor da morto. 4 L'incubo di gioia e di felicità. Splendide fotografie, Lussuose toilettes	Maria Orska	1917			
La danza del vampiro	Emozionante dramma in 5 lunghi atti, 1600 m.	celebre coppia danzante Joe Hiller e Hild Hedges (danzatrice eccentrica).	1917			
La danzatrice della taverna nera	Dramma d'amore	Francesca Bertini	1917			
La danzatrice incantevole	Stupende scene d'amore	Eva Spajer	1917			
La danzatrice nuda	Con seducenti e plastiche danze, film teatrale che suscitò il commento del giorno in tutte le capitali, natura-arte-plasticità		1917			
La decima battaglia dell'Isonzo	Assunta dall'aereo. Decima battaglia coronata di successo, prigionieri italiani, nostro valente aviatore tenente De Banfield, magnifico panorama di Trieste assunto dall'aereo		1917			
La disastrosa fuga degli Italiani dall'Isonzo (XIIa)	Assunta dal vero, presa di Udine, 200.000 prigionieri,		1917			
La donna enigmatica	In 5 atti, sua ultima creazione, poema d'amore	Maria Carmi	1917			
La dottoressa Käthe	Film teatrale, romanzo in 4 atti	Lotte Neumann	1917			
La fanciulla del circo		Lisa Weisse	1917			
La fanciulla dell'orfanotrofio	Capolavoro drammatico in 4 atti, serie Asta Nielsen	Asta Nielsen	1917			
La fede che vacilla	Dramma d'amore	Henny Porten	1917			
La felicità è infranta	Lussuoso romanzo d'amore in 4 atti	Olaf Foenss con Betty Nansen	1917			

La figlia altrui	Da Dumas, prologo e tre atti,	Enrico Kaiser-Titz, emulo di Waldemaro Psylander	1917			
La figlia dei dodici padri	Nuovissimo romanzo d'amore in 4 atti	Hedda Vernon prima attrice del Teatro di Corte di Berlino	1917			
La figlia del/di primo letto	Splendide fotografie invernali	Dorrit Weixler, Bernard Aldor	1917			
La figlia della notte	Conosciuti artisti del teatro di Berlino, splendido dramma		1917			
La figlia di primo letto	Dramma in 3 lunghi atti	Dorrit Weixler e Bernardo Aldor	1917			
La fine d'una canzone	Romanzo d'amore	Henny Porten	1917			
La freccia rossa	Dramma d'avventura in un Prologo e 4 atti	Lotte Neumann	1917			
La fuga innanzi la morte (XI battaglia)	Dramma d'amore in tre atti, grandioso capolavoro	Aud Nissen, diva berlinese, Egide Niessen	1917			
La grande battaglia alla Somme	Assunto dal vero, sensazionale, in 3 parti, prima a Vienna, pittore Lodovico Koch, attore del Teatro di Corte Ottone Fressler, la più eroica ed emozionante assunzione cinematografica dell'epoca, 4 operatori rimasero vittime, elaborato nell'ufficio militare foto-cinematografico di Berlino,	Federico Wrede e Arturo Guttmann	1917			
La grande ora di Mark Römer	Ultima magnifica creazione, musica scelta	W. Psylander	1917			
La luna di miele di Dorrit	Brillantissima commedia	Dorrit Weixler	1917			
La madre rivale della figlia	Dramma in 4 atti della casa Nordisk	Betty Nansen e Olaf Foenss	1917			
La mia signora civetta	Brillantissima commedia	Hedda Vernon	1917			
La mia vita per la tua	Tratto dal romanzo di Matilde Serao, incantevoli scene dal vero, solo per adulti, acc da scelta orchestra		1917			
La moglie ideale	Pochade in 3 atti, ass novità. Die ideale Gattin (Deutsche Bioskop)1915 C	Teddy	1917			
La morte di pagliaccio	Capolavoro teatrale in 4 lunghi atti	Moissi	1917			
La mosca luminosa	Capolavoro drammatico e d'arte, 4 atti, sfarzosa messa in scena, In questo film si potrà ammirare LA DANZA SERPENTINA con effetti di luce sorprendenti eseguita dalla celebre e graziosa ballerina del Teatro di Corte di Berlino		1917	1918		
La ninfa del lago	Dramma in 3 atti della casa Nordisk		1917			
La ninna-nanna (Das Wiegenlied)	Capolavoro dell'arte moderna in 4 lunghi atti	Egede Nissen	1917			
La notte della vendetta	Serie di film teatrali, stupenda messa in scena, 2400 m		1917			

La pallida Renata	La signora delle camelie (1916)	Erna Morena	1917			
La palude/Palude ovvero Nei bassifondi	Capolavoro drammatico, novità, scene di straordinario effetto ed interesse	Maria Orska	1917			
La pantofoletta rosa (rossa?)	Commedia in tra atti	con Greta Weixler	1917			
La parodia di Homunculus	Brillantissima pochade, assoluta prima visione per Trieste, il colmo dell'ilarità		1917			
La perla del cinematografo	Nuovissimo	Francesca Bertini	1917			
La pescatrice di perle	dramma in 2 atti		1917			
La piccola principessa		Henny Porten	1917			
La pittrice di ventagli	Gioiello dell'ate cinematografica, sensazionale romanzo d'amore in 3 lunghi atti, prima visione		1917			
La porta chiusa	Grandioso dramma in 4 atti	Maria Vidal	1917			
La principessa mendica	Dramma in 4 parti	Hedda Vernon, prima attrice del Teatro di Corte di Berlino	1917			
La processione del Corpus Domini a Vienna	Con l'intervento della coppia imperiale		1917			
La ricchezza del fabbro	Clamoroso successo, novità assoluta	Conrad Dreher	1917			
La scommessa degli Ussari/dell'Ussaro	Assoluta novità, stupendi viraggi	Waldemaro Psylander	1917			
La seconda vita	Romanzo d'amore in 3 atti	Gerde Thumann	1917			
La signora dalle camelie	Dramma tragico in 5 atti, "da non confondersi con altra produzione dello stesso titolo"	Erna Morena	1917			
La signora delle camelie	Romanzo d'amore, in 5 atti, "dalle camelie" nel 1917	Erna Morena	1917	1918		
La signora delle camelie (La pallida Renata)	Capolavoro in 5 atti (stesso 1916)	Erna Morena	1917			
La signora sconosciuta	Dramma, terzo film della grandiosa serie casa Projectograph		1917	1918		
La signorina bambola mia moglie	Brillantissima commedia in 2 atti		1917			
La sonata febbrile	Grandioso capolavoro berlinese drammatico in 5 atti, di Paulo Rosenhayn	Lotte Neumann e Federico Zelnick	1917			
La sonnambula	Capolavoro della casa Nordisk		1917	1918		
La sposa del brigante (o la moglie)	Commedia brillante	Henny Porten	1917			
La stirpe dei Birbi	Dal rinomato romanzo di Fedor Zobellk. Film Zelnik. Cine Centrale di Lubiana	Frittlink Zelnik e Lya Mara Del Teatro nazionale di Varsavia	1917			
La sua prima moglie	Dramma in 5 atti. Preso dal rinomato romanzo di Henry Wood, Easy Lynne, Cine Centrale di Lubiana		1917			

La suora della Croce Rossa	Grande cinematografia d'attualità	Thea Sandten	1917			
La tragedia del castello di Rotershein	Imponentissimo capolavoro, stupendo quadro, sfarzosa messa in scena	Liane Heid	1917			
La tragedia di una vita	I dolori della vita, l'amore e il sacrificio, grande capolavoro d'amore in 4 atti	Einar Zangenberg e Hanny Weisse	1917			
La tratta delle bianche	Solo per adulti, II serie, dalla vita reale, soggetto a forti tinte	Clara Wieth	1917			
La Traviata	Capolavoro teatrale in 5 atti serie Projectograph	Clara Kimball Young	1917	1918		
La Troika	Dramma in due atti		1917			
La vendetta del morto	Prima visione	artisti di corte di Berlino, celebre attrice Rita Clarmont	1917			
La vendetta della modella	In 3 atti		1917			
La vendetta di Electra	Dramma storico e d'amore ricco di magnifiche scene e viraggi		1917			
La via delle lagrime	Dramma passionale in 4 atti messa in scena di Alwin Neuss	Hella Moja	1917	1918		
La voce del destino	Dramma in 2 atti		1917			
La voce del morto	Sarà eseguito il prologo dei <i>Pagliacci</i> con il grammofo, 4 atti	Alwin Neuss, attore tragico Teatro Berlino	1917			
La volontà del padre			1917			
La zia di Carlo	Brillantissima commedia in 3 lunghi atti, ognuno rammenterà questo capolavoro recitato a Trieste anni or sono da Zago, Leigheb e Bini, e in tutti i teatri		1917			
Labirinto della vita	Romanzo d'amore in 4 atti: I Amori della pastorella; II la seduzione del conte; III Labirinto della vita; IV Ritorno al paesello natio		1917			
L'amore mascherato	Poema in stile rococò, costumi antichi	Hedda Vernon	1917			
L'amore più forte della morte	Dramma in 3 atti		1917			
L'amore veglia	In 3 atti	Hesperia	1917			
L'anello magico	Prima visione		1917			
L'appello all'amore	Dramma in 4 atti	Henny Porten	1917			
L'attrattiva del palcoscenico		William Karfiol e Lissy Krüger	1917			
L'avventura di Ymmy Valentin	Dramma criminale in 5 atti, I serie, IX grandioso film della serie della rinomata Projectograph:	Robert Warwick	1917			
L'avventura di Ymmy Valentin	II serie, I gioielli della Madonna, XI grandioso film della casa Projectgraph, assoluta prima visione	Robert Warwick	1917			
Le avventure del rinomato detective Stuart Webbs	Cine Centrale di Lubiana		1917			

Le due gemelle	Grandioso capolavoro, 4 atti. Die Zwillinge (Rex) C. 1915	Erna Morena	1917	1918		
Le memorie del diavolo	La casa Gloria Film con la coop dei ben noti artisti Lidia Quaranta e Paolo Rosmino, che hanno lavorato a fianco di Mario Bonnard, sceneggiò il popolare romanzo in 7 parti di Monteverde	Bonnard, Lidia Quaranta e Paolo Rosmino	1917			
Le ombre della vita ovvero il romanzo di un padre	Dramma		1917			
Le onde della vita		Liane Haid e Guglielmo Klitsch	1917	1918		
Le pillole d'Ercole	In 3 atti	Dina Galli con i famosi brillanti Sichel, Guasti, Ciarli, Bracci, ecc	1917			
Le stagioni della vita	Potente romanza d'amore	Rita Clarmont	1917			
L'esplosione nihilista	Dramma di assoluta novità	Waldemaro Psylander	1917			
Liberato dal demonio del giuoco	Grandioso dramma d'avventure in 4 atti, prima visione per Trieste		1917			
L'idolo cinese			1917			
L'Istoria di un Pierrot	Musica di Mario Costa, regia di Baldassarre Negroni	Francesca Bertini e Leda Gys (Cine Minerva di via Media)	1917			
Lo spettro vivente /Stuart Webbs)	Seconda pellicola dell'apprezzato artista Stuart Webbs		1917			
Lo stigma sanguigno	Capolavoro drammatico in 4 atti	Maria Vidal	1917			
Lo strangolatore ovvero La setta dei Thuy	Dramma in 5 atti		1917			
Lo zio Trombetta	Comica		1917			
L'ombra del matrimonio		Waldemaro Psylander	1917			
L'ombra d'un uomo	Stuart Webbs, capolavoro della cinematografia moderna, anche ragazzi,		1917			
L'ombrello col cigno d'oro	Commedia	Henny Porten	1917			
L'orrendo blasone			1917			
Luce che fu	Stpendo dramma d'amore in 5 atti	Clara Wieth	1917			
L'ultima truccatura	Dramma in 4 atti	noto artista Bernd Aldar	1917			
L'ultimo di una stirpe antica	Dramma d'amore di assoluta novità	Maria Carmi	1917			
Lulù	Dramma d'amore in 4 atti, Triestefilm	Erna Morena	1917	1918		
Luna di Miele		Dorrit Weixler	1917			
L'uomo del giorno	Capolavoro americano	Robert Warwick	1917	1918		

L'uomo o l'automa elettrico	La vita reale dell'uomo nell'anno 2000. Scientifico-dilettevole-istruttivo-interessante		1917			
L'uomo senza avvenire	Brillantissimo quadro	Waldemaro Psylander	1917			
Macchia d'infamia	Grande capolavoro	Liane Heid	1917			
Macchie sull'onore			1917			
Mandato dal destino	Colossale dramma criminale, casa berlinese, Apertura del Cinematografo Centrale		1917			
Mani di fata	Dramma d'amore, lussuosa messa in scena	Henny Porten	1917			
Margherita Volkmann	Novità	Henny Porten	1917			
Maria Angelica	Dramma poliziesco in 3 atti /dramma d'amore	Eva Speyer	1917			
Matrimonio d'interesse o d'amore?	Capolavoro americano, XV grandiosa film della serie preannunciata della rinomata Casa Projectograph,	Clara Kimball-Young e Chester Barnett	1917	1918		
Michele Perrin	Capolavoro in 3 atti	Ermete Novelli attore	1917			
Mirko Pasqua	Film teatrale in 6 parti	Lotte Neumann	1917	1918		
Monna Vanna	Della rinomata casa Kinoriport Film di Budapest, di metri 1600, in 4 lunghi atti, assunta recentemente da valentissimi artisti e con grande sfarzo nella città di Ragusa e sull'isoletta di Lacroma in Dalmazia.		1917	1918		
Monna Vanna (diversa)	Film, grandiosa azione medievale, grande messa in scena dell'epoca, tratto dal celebre dramma di Maeterlinck		1917			
Morte in agguato	Dramma marinaresco in 3 atti e un prologo		1917			
Naufragio di un'anima	Romanzo sensazionale d'amore in 4 atti	Anni Boas	1917			
Nebbia e sole	Dramma teatrale, ultima grande creazione della May, colossale successo	Mia May	1917			
Nei meandri del delitto	Grandioso dramma	Alberto Capozzi	1917			
Nei profondi misteri della foresta	Grandioso dramma d'avventura di caccia alle bestie feroci	Katylin William	1917			
Nel delirio dell'amore	La sposa commette inconsciamente un grave reato per salvare il proprio onore (Furto per l'onore, 1 atto, ? C.)		1917			
Nido straniero	Dramma d'amore in 3 atti	Hesperia	1917			
Nirvana ovvero il segreto del tempio di Isis	Dramma emozionante in 3 atti		1917			
Non giocate con l'amore	Dramma d'amore in 4 atti	Tatiana Jrrack, spagnola	1917			
Nord contro Sud	Romanzo sensazionale d'amore e d'avventura, in 4 atti, 2000 m	Alberto Capozzi	1917	1918		

Notte di baldoria	Film umoristico nuovissimo, da Berlino, con artisti del Teatro di Corte	Florian Piperl, Adolfo Balotta, Tobia Stanga tre attori brillanti del Teatro di Corte di Berlino detti gli Aiaci, membri del Club Forza e Puina	1917			
Notte di valzer	Commedia brillante	Hanny Weisse e Alberto Paulig	1917			
Notte di vendetta	Film teatrale in 6 atti	Niels Chrisander	1917	1918		
Odette	Capolavoro teatrale, in 4 atti della Nordisk, dal dramma del Sardou, poi anche in prosa al Fenice, con Dangeli	Francesca Bertini/Rita Sacchetto 1917/Bertini 1918	1917	1918		
Odio e amore (Più forte dell'odio?)	Dramma	Maria Carmi	1917			
Olaf Foenss non vuole amare	Dramma	Olaf Foenss, Henny Porten	1917			
Ore felici	Dramma marinaresco di assoluta prima visione per Trieste	Rosa, Francesco ed Henny Porten (famiglia)	1917			
Ov'è la felicità	Grande romanzo d'amore diviso in 4 capitoli, 1600 m, da Berlino	Henny Porten	1917			
Papà X	Nuovissima pellicola, Nordisk, romanzo dalla vita reale		1917			
Pax aeterna	tragedia della casa Nordisk, musica originale di F. Eber,. In 362 teatri si sono fatte finora 9 530 rappresentazioni	Carlo Wieth e Zanny Petersen	1917	1918		
Pazzo dalla fortuna	Dramma reale della vita artistica, intrecciato da palpitanti scene d'amore, diviso in 4 atti.Forse <i>Der Narr des Schicksal</i> , della Philipp&Pressburger C 1915	artisti di rinomanza mondiale	1917			
Per 500.000 marchi	Grandioso dramma detectiv in 4 atti, rinomato detective Orsth	Fortunata De Eger	1917			
Per i miei cari sacrificio sangue e vita	Stupendo quadro, scene di gran lusso, viraggi immensi, con orchestra	artisti del Teatro di Corte di Berlino	1917			
Per l'amore sacrifica la vita	Grandioso dramma in 5 atti	Mario Bonnard, Leda Gys	1917			
Per mancanza di prove	Grandioso romanzo d'amore 4 atti, 1500 m		1917			
Per sempre	Dramma	Aurelia Valdirosa	1917			
Per uan sola bugia		Henny Porten	1917			
Per una sola bugia	Dramma d'amore	Hanni Weisse	1917			

Per volontà del padre	Capolavoro della casa Nordisk, stupendo soggetto e belliss messa in scena	Elsa Fröhlich, Olf Blütiecher, Carlo Lauritzen	1917			
Perché non mi sono maritata?		Maria Carmi	1917			
Piffi fa da cavaliere	Comica		1917			
Pirata marino	In tre atti, della casa Nordisk		1917			
Primavera morta ovvero Il romanzo d'una bella donna	Film teatrale	Dorrit Weixler	1917			
Protea, l'auto infernale	Dramma d'amore e d'avventure in 4 lunghi atti, La barriera in fiamme. La casa misteriosa. Il laccio aereo, Il miracolo delle rose.		1917			
Quando l'amore matura	Sfarzosa messa in scena,, dramma d'amore in 5 atti, scritto, ideato e interpretato da Fern Andra	Fern Andra	1917	1918		
Quando le passioni predominano	Romanzo cinematografico		1917			
Quando verrà la pace	Dramma d'amore in 3 atti		1917			
Radio scomparso	Dramma in 4 atti, lussuosa messa in scena		1917			
S.M. L'imperatore Carlo I che ispeziona il fronte dell'Isonzo e l'arrivo di S.M. a Trieste			1917			
S.M. L'imperatore Carlo I entra in Gorizia riconquistata	Visita tutti i punti e le barricate fatte dagli italiani per la difesa. Vedute dei palazzi bombardati e effetto dei cannoni, sfilata di 60.000 prigionieri italiani, monopolio Triestefilm		1917			
Sacrificio di espiatione	Grande film d'arte, ricca messa in scena, dramma d'amore	Olaf Foness ed Ebba Thomsen	1917			
Sacrificio doloroso	Capolavoro drammatico, romanzo d'amore in 3 parti		1917			
Sangue principesco	Dramma d'amore in 4 atti, giudicato di molto superiore al già noto lavoro cinematografico <i>Vita spezzata</i> , della casa Nordisk	Egede Nissen	1917			
Santerellina	Commedia cinematografica, in 2 atti, anche operetta	Mario Bonnard	1917			
Scale davanti, scale di dietro	Brillante pochade in 3 atti	Asta Nielsen	1917			
Sei operazioni chirurgiche	Film scientifico		1917			
Seria è la vita	Capolavoro in 5 atti	Fern Andra	1917			
Serie di Teddy			1917			
Si faccia luce per il bene dell'umanità	Grandioso film in 5 atti. Tutti devono vedere questo grandioso capolavoro istruttivo e scientifico, eseguito con la cooperazione dell'Associazione medica di Berlino	Bernd Aldor	1917			
Sinfonia di Beethoven	Grandioso dramma passionale, diviso in 4 parti, 1400 m	Dorrit Weixler	1917			

Sogno di felicità	Storia d'amore e morte	Vanda Treumann e Viggo Larsen	1917			
Sogno o realtà	Grandioso dramma d'amore in 4 lunghi atti, fotografie nitide, ricca messa in scena, lussuosità		1917			
Solenne incoronazione di S M L'imperatore Carlo I e Re d'Ungheria			1917			
Sotto mentite spoglie	Dramma sensazionale in 4 atti, la nostra città e il suo incantevole golfo furono scelti a luogo d'azione.		1917	1918		
Sperduto cuor di madre	Capolavoro di attualità, ideato, scritto ed interpr da Fern Andra. Atto I Lascito paterno; II Angoscia e dolore; III La gloria, l'amore e la pace dalle 3 alle 10 ogni ora	Fern Andra	1917			
Sua Maestà l'imperatore Carlo I al fronte del Tirolo	Attualità		1917			
Sulla via della ricchezza		Hedda Vernon	1917			
Superba sventola la bandiera	Grandioso dramma della vita marinaresca, episodi di attualità	primari artisti delle case di Vienna e Berlino	1917			
Talarso	L'uomo dagli occhi verdi. Ilmeraviglioso indovinatore del pensiero. Capolavoro teatrale. Prima visione		1917			
Teddy e il suo servo	Brillante commedia	Teddy Heideman	1917			
Teddy innamorato	Film comicissimo, pochade	Teddy Heideman	1917			
Teddy richiamato	Farsa in 2 atti	Teddy Heideman	1917			
Teddy sentinella		Teddy Heideman	1917			
Teddy volontario	Film umoristico in 3 atti	Teddy Heideman	1917			
Teresa Raquin	Film artistico, da Zola. Tale capolavoro cinematografico, al quale è stato imposto un difficile problema fisiologico e che in nessun caso è rimasto addietro all'interpretazione del celebre poeta francese, anzi lo è ancora più chiaramente espresso, ha riportato all'intera cinematografia un altissimo valore artistico	Maria Carmi	1917			
Terra morta	Nuovo film, il protagonista Zangenberg, gran fama celebre attore del Teatro di Corte di Berlino, primo film della sua nuova serie di 12.	Zangenberg	1917			
Torbide selve (Nelle)	Farsa brillante in 3 atti		1917	1918		
Torna amore	4 atti	Egede Nissen	1917			
Tra le fiamme	Dramma sensazionale in 3 atti che ha come protagonista una bambina di 4 anni.		1917			

Tre matrimoni a Vienna in tempo di guerra	Brillantissima commedia-rivista in 4 atti nella quale si assiste alle più tipiche scenette e si ammirano i più bei punti della superba capitale; un'ora e mezza di grande ilarità, Triestefilms, lavoro gigantesco per la cinematografia: 100 cavalli, 500 artisti, 80 ballerine, costato mezzo milione		1917			
Trilby	Dramma d'ipnotismo, secondo della casa Projectograph, dramma sensazionale in 5 atti, Il quartiere degli studenti, luogo romanzesco nel quale molti cuori gioirono, molti morirono. Tratto dall'omonimo dramma	Clara Kimball-Young e Chester Barnett	1917			
Trionfo d'amore		artisti del teatro di Berlino	1917			
Tu non devi uccidere	Nuovissima tragedia in tre atti, prima visione (censurata quella del 1915)	Alberto Bassermann, attore berlinese	1917			
Un amore rustico	Capolavoro teatrale, film d'amore e d'attualità, cooperatori: S.M. il re Ferdinando di Bulgaria e la baronessa Morpurgo	Bogdan Stimoff CFR	1917			
Un dramma in alto mare	Romanzo d'amore in due parti della Nordisk		1917			
Un grande silenzio		Henny Porten	1917			
Un saggio di baci	Novità in tre atti	Asta Nielsen in calzoncini	1917			
Un segreto d'amore	Nuovo film della Nordisk, dramma d'amore e di attualità		1917			
Un tragico destino	Film teatrale Projectograph		1917			
Una fanciulla che non si sposa	Grandioso capolavoro	artisti della Nordisk	1917			
Una farfalla al vento ovvero Il colossale incendio della Maharadscha	Nuovissimo, forse uno di una serie di Maharadscha	Vivian Martin e Holbrook Blin	1917			
Una macchia sull'onore	Dramma d'amore in 3 atti, 1000 m		1917			
Una notte fatale	Dramma sociale in 4 atti, 1500 m, nuovissimo		1917			
Una tempesta assale l'anima ovvero Il suo miglior tiro	Romanzo d'amore in 3 atti	Henny Porten	1917			
Una tomba abbandonata	Capolavoro	Mia May	1917			
Una tomba solitaria	Romanzo teatrale in 5 atti	Mia May	1917			
Una vecchia colpa	Dramma d'amore in 3 atti	Carlo Rudolf, Thea Sandthen e Hans Stock	1917			
Una vittima del vizio	Dramma sociale in 3 atti	Paolo Wegener del Teatro di Corte di Berlino	1917			
Uno scherzo in maschera		Henny Porten	1917			
Uno spasso egli vuole procurarsi	Brillante commedia in 3 atti		1917			

Uomo e demonio	Colossale dramma d'amore, assoluta novità	Maria Orska e R. Schildkraut	1917			
Valzer di morte	Romanzo d'amore in 4 atti		1917			
Vampyrette		Wanda Treumann	1917			
Vecchie colpe ovvero terza avventura di Jimmy Valentin	Capolavoro americano , in 5 parti	Roberto Warwick "il re del cinematografo"	1917	1918		
Vendicato con la propria vita	Dramma d'amore in tre atti, novità	W. Psylander	1917			
Vendicatore del suo onore	Film artistico della casa Nordisk	Waldemaro Psylander, Carlo Wieth, Clara Wieth	1917			
Venerdì 13	Novità assoluta		1917			
Vera ovvero Il romanzo di una madre infelice	Commovente dramma di vita vissuta in 4 parti		1917			
Vie segrete	XIV grandioso film della serie della Proiectograph, dramma criminale		1917			
Vienna in tempo di guerra	rivista d'attualità		1917			
Vittime	Dramma		1917			
Vizio atavico	Nuovo romanzo d'amore in 3 atti	Hesperia	1917			
Voce del cuore	Nuovo romanzo d'amore e d'avventura	Hesperia	1917			
Alta echeggia la canzone	Monopolio Triestefilms, invenzione del sottomarino, un Prologo e 5 atti	M. Enger berlinese, artisti teatri Berlino	1918			
Amor si vendica	Film americano ?		1918			
Amore che distrugge	Grandioso film	Clara Novelli	1918			
Amore e cinematografo (Giuoco nel giuoco)	Brillantissima commedia in 3 atti	Fed. Zelnik	1918			
Amore e delitto		Tony Sylva	1918			
Arde una fiamma d'amore		Lotte Neumann	1918			
Aria di montagna			1918			
Armadio segreto	Reduce dai trionfi a Vienna e a Berlino	Hedda Wernon	1918			
Asra l'avventuriera	Grandioso dramma teatrale	la brava concittadina Yole Tortajada	1918			
Ave Maria	Dramma d'amore in 5 parti? Grande film della Projectograph		1918			
Avventure ai bagni	Pochade	Lya Ley	1918			
Avventure di Immy Valentin (L'enigma della criminologia)	Capolavoro americano, serie	Roberto Warwick	1918			

Bambino eschimese	Farsa brillante in 3 atti	Asta Nielsen	1918			
Cajo Giulio Cesare	Lubiana, 7000 partecipanti, cfr Critica		1918			
Catena di peccati		Mely Lagarst e Teodoro Loos	1918			
Catene del passato		Mia May e Lotte Neumann	1918			
Caterina Karaschkin	Dramma, 1600 m, di Karl Schneider	Ellen Richter	1918			
Chi la fa, l'aspetta	Commedia in tre atti		1918			
Chi mi bacia?	Commedia brillantissima	Hella Moja	1918			
Col trascorrer degli anni...	Colossale dramma moderno, assoluta prima visione, capolavoro morale	Federico Achterberg e Mia Cordes	1918			
Coloro che non conoscono il sole		Pina Menichelli	1918			
Coloro che vivono nell'ombra	Capolavoro teatrale altamente morale, sociale ed istruttivo. Propaganda film	Elena Richter	1918			
Colpe dei padri, gioie dei figli	Grandioso film americano in 4 atti	Kathlyn Williams e Tyran Tower	1918			
Come in quel giorno...		Leda Gys	1918			
Coraggio alla felicità	Storia di Evelina...	Lotte Neumann ed Erich Kaiser-Titz	1918			
Cuore	Dal libro di Edmondo De Amicis. Episodio: Dagli Appennini alle Ande, piccolo eroe Marco, della Della Gloria Film di Torino		1918	1919		
Cuori vacillanti		Magda Sonja	1918			
Dal libro della colpa e dell'odio	Dramma in un Prologo e 5 atti, Projectograph	Magda Evans e Roberto Warwick	1918			
Deportazione in Siberia?	Lavoro d'amore ed avventure, 4 atti		1918			
DI fronte alla luce	Grandioso spettacolo	Ossj Oswelda	1918			
Diamanti neri	Tolto dal celebre romanzo di Maurice Jokay, tragedia in 6 atti, per la prima volta a Trieste	A. Semley del teatro di corte	1918			
Dissidio di cuori	Film psicologico	Lola Visconti-Brignone	1918			
Donne che si sacrificano,		Ellen Richter	1918			
E così spuntò l'amore	Superbo romanzo d'amore, di vita americana	Ellen White	1918			
E quando amai...	Grandiosa film teatrale, in 4 atti	Hella Moja	1918			
Ebbrezza di primavera	5 atti	Maria Jacobini	1918			
Fedora	Da Vittoriano (Victorien) Sardou	Lilly Berky	1918			
Figli aristocratici	Dramma sociale		1918			

Fiori d'autunno	Successo in tutte le capitali d'Europa	Leda Gys	1918			
Frank Boyer ovvero Il voluto morto	Protagonista il celebre attore del Deutsches Volktheater di Vienna	Carlo Goetz	1918			
Giovanna d'Arco	Film storico in 4 atti		1918			
Giovanna d'Arco	Da non confondersi con l'altro già dato a Trieste		1918			
Giovinezza	Dramma, anche operetta, soggetto ripreso	Lotte Neumann	1918			
Giuditta di Betulia	Grandiosa riproduzione storia con la prima artista americana, ammirato film storico	Daphne Wayne	1918			
Giulia Teobaldi	Dramma d'amore 4 atti	Erna Morena	1918			
Giulio Cesare, capolavoro storico in 6 atti	Capolavoro storico in 6 atti, di Enrico Guazzoni	Amleto Novelli, Gianna Terribili Gonzales, Pina Menichelli, Ignazio Lupi	1918			
Gli spettri	Straordinario film in 5 atti (Ibsen?)		1918			
Grandi progetti	Projectograph, di fabbricazione della Phonia di Budapest	Roberto Warwick	1918			
Hedda ai bagni	Brillantissima pochade in 4 atti	Hedda Vernon	1918			
Hedda in calzon		Hedda Vernon	1918			
I bassifondi	Dramma moderno		1918			
I capricci del destino	Assoluta novità, della casa Projectograph		1918			
I divorziati	Brillante commedia in 4 atti	Wanda Treumann e Vigo Larsen	1918			
I gioielli della contessa Witkowska (Stuart Webbs)	Il famoso detective Stuart Webbs nel dramma sensazionale		1918			
I morti si destano (Stuart Webbs)	Sesta avventura del celebre Stuart Webbs		1918			
I tre moschettieri	Grandioso film teatrale in 6 atti, da A. Dumas		1918			
I trucchi inglesi di Combrai			1918			
Il birichino di Parigi	Dal celebre romanzo di Paolo de Kock, casa Tespi di Roma	Bianca Stagno-Bellincioni	1918			
Il bottone d'onice	Film detective	Max Landa	1918			
Il cadavere vivente	Dal romanzo di Leone Tolstoy (1911)	Dillo Lombardi	1918			
Il capestro degli Asburgo	Alba del 24 maggio 1915, fosco dramma a forti tinte	Francesca Bertini e Gustavo Serena	1919			

Il caso Clémenceau-Dobronowska	Capolavoro drammatico sensazionale in 5 atti.Titolo originale: Il processo Clémenceau: film in due episodi, tratto dal romanzo di A. Dumas figlio, regia di Alfredo De Antoni, con Francesca Bertini (che interpretava Iza Dobronowska) e Gustavo Serena nella parte di Pierre Clémenceau, della Caesar Film	Francesca Bertini, Gustavo Serena	1918			
Il castello d'Amori ovvero Il cavaliere della rosa rossa	Grande lavoro americano in 5 atti,	Kathlyn William	1918			
Il cavaliere della Puszt	Esilarante azione comica ungherese in 4 atti, non adatta ai ragazzi		1918			
Il celere in fiamme	Film romantico in 4 atti		1918			
Il circo (club) dei nove	Dramma criminale	Alwin Neuss	1918			
Il club degli abiti neri ovvero La cassaforte Lecoq	Francese in 5 atti, interessante e complicato intreccio lavoro giudicato superiore a Rocambole.		1918			
Il club dei tredici	Dal romanzo Feragus del celebre scrittore Honorè de Balzac	Mady Christians	1918			
Il duello americano	Dramma d'avventure	Ester Carena	1918			
Il fascino del teatro		Alessandro Moissi	1918			
Il fascino della scena	Dramma d'amore in 4 atti	triestino Alessandro Moissi	1918			
Il giorno critico	Straordinario film, di Alfred Deutsch Germain	Leopoldo Kramer	1918			
Il giovane re	Prima visione per Trieste		1918			
Il giudice istruttore	Della rinomata Phönix di Budapest, emessa dalla Projectograph	Gisella Bathory e Eugenio Törzs	1918			
Il giuramento di Renata Rabenau	Grande capolavoro artistico	Hella Moja	1918			
Il gran circo 1918 puziano/Il gran circo lilipuziano	Presa dal vero		1918			
Il grandioso circo indiano Janajas	Assunto sull'isola di Ceylon, oltre 6000 personaggi, in 6 atti		1918			
Il marchio di Caino	serie Lind (1918)	Richard Oswald e Eva Speier	1918			
Il matrimonio di Mezzanotte ovvero Rimembranze morte	Colossale capolavoro della cinematografia moderna	Federico Achterberg, Mia Cordes, Lya Lei	1918			
Il miracolo della notte	Novità per Trieste	Hedda Vernon	1918			
Il mistero della prateria	dramma d'amore 4 atti		1918			
Il mistero della telefonata notturna	Serie Phantomas		1918			
Il padrone delle ferriere	Dramma in 5 atti dal popolare romanzo di Giorgio Ohnet	Lilly Berky	1918	1918		
Il Paradiso perduto	Secondo capolavoro della monumentale serie Mady Christians	Bruno Kastner ed Erich Kaiser-Titz	1918			

Il permesso giallo ovvero Il calvario di Sonja	XVIII grandiosa film della serie preannunciata della rinomata Casa Projectograph	Clara Kimball-Young	1918			
Il Permesso giallo, ovvero il Calvario di Sonja	Azione in 4 atti	Clara Kimball- Young	1918			
Il principe delle tenebre	Avventure in 4 atti	Editta Psylander	1918			
Il pugno del destino		Alwin Neuss	1918			
Il pugno del gigante	Prima serie del grande film	Henny Porten	1918			
Il ragno	Celebre detective mondiale Tom Shark	Alwin Neuss	1918			
Il re degli Yankees	In 5 parti della Projectograph		1918			
Il re dei monti	Grande dramma d'amore e brigantaggio		1918			
Il rigattiere di Praga	Tragedia in 4 atti, un rigattiere che si redime	Tea Sandten e Arturo Berger	1918			
Il romanzo d'un giovane povero	Commedia in 6 atti e 7 quadri, anche in prosa: compagnia Dangeli		1918			
Il rosso Sansone	Grande film teatrale, poema dell'odio e dell'amore, Projectograph		1918			
Il segreto del bosco	Famosi artisti del teatro di Berlino	Jenny Berney e il bellissimo Goldhaber	1918			
Il segreto del campo dei diamanti	Film teatrale artistica	Elly Neobroch	1918			
Il segreto del campo dei diamanti?	Magnifica messa in scena	Lotte Neubach	1918			
Il segreto della foresta	Dramma		1918			
Il segreto di Venere	Novità	Eva Spejer	1918			
Il sensazionale processo Dombronska-Clémenceau	Intreccio d'amore	Marta Orlando e Carlo Auen	1918			
Il sesto comandamento ovvero Tu non devi desiderare	Film americana	Katlyn Williams e Tyrane Tower	1918			
Il sultano di Johore	Dramma teatrale		1918			
Il tappeto di Bagdad	Film americana		1918			
Il veleno della storica famiglia De' Medici	Serie Maria Fein	E. Kaiser-Titz	1918			
Il violinista ovvero Pazzo per amore	4 atti	Lotte Neumann	1918			
Invano, ossia gli Hernalsiani a Klausenburg	Esilarante farsa viennese in tre atti di Nestroy		1918			
Ironie della vita	Dramma in 4 atti della Cines	Itala Manzini	1918	1918		
Jockey della morte	Grande film italiano, di A. Lind, come il Circo Wolfson,spettacolo dramma da circo in 4 grandiosi atti, 1800 m	protagonista del Circo Wolfson: quale?	1918	1917		
Jone?	Grandioso capolavoro storico in 7 atti		1918			

Karlton Varieté	A. Lind, come Circo Wolfson e Jockey della morte		1918			
Kismet ovvero Talismano e Amore	Dramma teatrale	Leon Rains	1918			
L'albergo delle grandi sorprese	Finissima pochade	Rita Clermon	1918			
L'alchimista	Film romantico in 6 atti giganteschi,	Rita Clermont	1918			
L'amore che si vende	Dolorosa storia di una fanciulla che desidera calcare le scene, grande film teatrale (Wengerka)		1918			
L'amore di Ketty Raimond	In forma di romanzo, brano di vita realmente vissuta	Mia May e Bruno Decarli	1918			
L'anello del destino	Stella berlinese Ellen Richter e Hans Mierendorf		1918			
L'enigma di Bangalor	Grandissimo film teatrale, casa Pax Film: viraggi, effetti di luce,		1918			
L'esercito italiano	Rivista di tutte le armi delle nostre truppe		1918			
L'eterno ebreo	Riduzione del romanzo di Eugenio Sué	Mario Cimarra	1918			
L'ombra alla finestra	Capolavoro d'arte di grande novità	Egen Mogens	1918			
L'onore offeso		Hanny Weise	1918			
L'ultima battaglia di Custer	Dramma di pellirosse in 2 atti		1918			
L'ultima notte	Film teatrale in 6 atti, grande successo all'Ideal	Lilly Berky	1918			
L'uomo dalla fronte lucente	Romanzo d'amore, scene di vita vissuta, 4 atti	artisti del teatro di Corte ci Berlino	1918			
L'uomo nella cava di Pietra	Grandioso dramma criminale	Einer Zangenberg	1918			
L'uomo senza pietà	Primo capolavoro della serie Gunnas Tolnäs?		1918			
La baronessa zingara	Capolavoro teatrale	Erna Morena	1918			
La bimba del circo	Romanzo da circo e d'amore	Lisa Else	1918			
La Bohème	Grandioso film Projectograph,, di E. Mürger, vita zongaresca		1918			
La bottiglia vuota	Avventura	Joe May	1918			
La calunnia	Ovunque enorme successo	Kaiser-Titz	1918			
La contessa di Navarra	Romanzo d'amore	Maria Fein e Keiser-Tiltz	1918	1918		
La corona di Kerkyra	Cinematografico capolavoro teatrale	Mady Christians, Erich Kaiser-Titz	1918			
La damigella nobile	Romanzo dell'epoca napoleonica	Mady Christians	1918			
La danza della morte	Prima ballerina del teatro di corte di Pietroburgo	danzatrice Napierowska	1918			
La danza delle rose	Americano		1918			
La donna giudice	Creazione della sublime ...	Lotte Neumann	1918			
La faccia al chiaro di luna	Dramma in 5 parti	Roberto Warwoc	1918			
La falena	Il non plus ultra dei capolavori artistici, potente tragedia 5 atti, da Henri Bataille contemporaneamente recitata al Rossetti	Lyda Borelli	1918			

La fanciulla del vicinato		Hella Moja	1918			
La fata della cucina	Commedia	Henny Porten	1918			
La favola del lupo			1918			
La felicità di Frank Hansen	Grandioso dramma teatrale, scende dal vero dei cercatori di diamanti, prima visione	Viggo Larsen	1918			
La felicità di una bella fanciulla	Romanzo in 4 atti, con scelta musica	Poldi Müller	1918			
La figlia del miliardario	Serie americana, dramma sensazionale americano (riassunto 5.4), Monopolio Triestefilms	Kattly Williams	1918	1917		
La figlia del re di Trovancore,	Romanzo d'amore d'una principessa indiana	Elga Beck	1918			
La figlia della contessa Stackovska	Dramma in 5 atti	Hella Moja	1918			
La gattina del telefono	Splendida pochade in 4 atti	migliori artisti di Berlino	1918			
La ladra (Celio) + La vendetta iniqua (Knuot Film)	La ladra: episodio dei nostri valorosi bersaglieri, della Celio di Roma, censurato nel 1915	Mary Cleo Tarlarini	1918			
La lettera d'amore della regina	comico, della casa Messter di Berlino	Henny Porten	1918			
La lettera d'una morta		Magda Sonja	1918			
La lotta per l'uomo ovvero La signora delle mille toilette	Projectograph, assoluta novità	Kitty Gordon	1918			
La mendicante di Santa Maria	Trionfo nei più grandi teatri d'Europa, 4 atti	Lotte Neumann e Bruno Kastner	1918			
La moglie del giudice ovvero Vincoli del passato	Monopolio Triestefilm	Mia May e Lotte Neumann	1918			
La pallida Renata	Romanzo d'amore in 5 atti, accompagnamento al piano di Traviata		1918			
La passione pel giuoco delle corse	Film sportivo della serie Richard Oswald	Bern Aldor	1918			
La paura	Potente dramma artistico	Bruno Decarli concittadino	1918			
La piccola Dorit		Lisa Weise	1918			
La porta chiusa ovvero Un caso inesplicabile		Maria Vidal	1918			
La principessa di Neutralia	Commedia brillante	Henny Porten	1918			
La prole del mio prossimo	Romanzo filmistico	Einer Zangenberg	1918			
La pura gioia della vita-II calzolaio dai milioni	Commedia brillante, non adatta per ragazzi		1918			
La ricompensa ovvero il Conte mendico	Tolto dal bellissimo lavoro di Victor Leon e musicato per l'operetta da Leo Ascher sotto il nome Dio ti rimunerà		1918			
La scommessa del dottor Hirn	Detective, grande capolavoro italiano	Beni Montano e Rosa Felsegy	1918			
La seduttrice		Pina Menichelli	1918			

La silhouette del diavolo	Commovente storia d'amore in 4 atti	Mya Mai e il concittadino Bruno Decarli	1918			
La stella	Scene del Carnevale di Nizza, guerra d'indipendenza americana. Der Stern, Decroix C 1915	Fern Andra	1918			
La stella conduttrice	Pietosa storia di vita reale	Emilia Sannon	1918			
La straniera	Capolavoro teatrale, costumi di Tübel	Hella Moja e Otto Egerth	1918			
La sua prima moglie	Tratta dal celebre romanzo di Cast Lynne, tragedia in 5 atti		1918			
La tradita ovvero La figlia del pastore		Henny Porten	1918			
La vendetta d'avenario	Trionfo nei più grandi teatri d'Europa	Lotte Neumann e Bruno Kastner	1918			
La vendetta di un ingannato	In 5 atti	Regina Badet	1918			
La via della morte	Dramma d'amore	Maria Carmi	1918			
Labbra suggellate	Romanzo d'amore in 4 parti, dramma di vita vissuta	Wanda Treumann e Vigo Larsen	1918			
L'amore di Ketty Raimond	Nuovissimo drammain 4 atti	Mia May, Bruno Decarli	1918			
L'anello del destino	Potente dramma 4 atti	Ellen Richter e Hans Mierendorf	1918			
L'armadio segreto	Soggetto bizzarro, grandissimo interesse	con Hedda Wernon	1918			
L'arte più forte dell'amore	4 atti, tragiche vicende della vita sociale.	Bassermann (tragico) e Hanny Weisse	1918			
Le due mogli	Casa americana Projectograph?, scena a New York		1918			
Le due mogli di John Graham	Della casa Projectograph		1918			
Le fasi dell'amore	Dramma d'amore 4 atti		1918			
Le memorie di Satana	Divisa in 4 parti e 20 atti		1918			
Le nozze di Cassieda Mediadoros	Romanzo d'amore in 4 atti	Lotte Neumann	1918			
Le operazioni chirurgiche del dottor Dayen			1918			
Le pillole d'Ercole	Della casa Gaumont di Parigi		1918			
Le tre croci	Film artistica	Eva Spejer e Federico Zelnick	1918			
Le vie segrete	Capolavoro americano, dramma criminale di soggetto avvincente		1918			
L'eterno ebreo	Tragedia in 4 atti, di Eugenio Sue, nuovo per Trieste		1918			
Lilly Bercky	Serie		1918			
Lo zio milionario	Film del rinomato artista Alessandro Girardi, morto recentemente a Vienna, 15 personaggi		1918			

Lola La Nera	Dramma sociale 4 atti	Maria Orska e Teodoro Loos	1918			
L'onore innanzi a tutto		Henny Porten	1918			
L'orgoglio della ditta	Commedia in 4 atti		1918			
Lori & C		Lotte Neumann	1918			
Lory & Co.	Trionfo nei più grandi teatri d'Europa	Lotte Neumann e Bruno Kastner	1918			
Lotta per l'indipendenza dell'America	Un atto storico		1918			
Luna di miele ingarbugliata		Irma Amabile, Teodoro Felice e Aurora Mortajo de Quarantadò	1918			
L'uomo dalla fronte lucente	Romanzo d'amore, scene di vita vissuta, 4 atti	artisti del teatro di Corte di Berlino	1918			
L'uomo del deserto	Dramma sentimentale, della casa Nordisk		1918			
Lyon Lea	Nuovo grande intreccio drammatico		1918			
Manya, la turca	Preziosa perla della collana cinematografica di questa forte casa Luna film		1918			
Maria Lukani		Orla Resed	1918			
Maternità	Dramma 5 atti di Roberto Bracco, della Cines	Itala Manzini	1918			
Memorie di una prima ballerina	Potente dramma in 5 atti, grande novità	Hedda Vernon	1918			
Mia povera moglie	Quadro della vita in tre atti e Prologo		1918			
Nei bassi fondi di New York	Magnifica film in 5 parti della casa Projectograph	Clara kimball-Joung	1918			
Nelle mani della giustizia			1918			
Nelle torbide selve	Dramma d'amore		1918			
Non abbandonarmi nel disonore	Dramma d'amore, assoluta novità	Poldi (Leopoldina) Müller	1918			
Non devi giudicare		Eva Spejer	1918			
Notte e mattino	Dramma passionale in 4 atti		1918			
Notte tragica	Prima visione		1918			
Nozze d'oro	Dramma in due parti, episodio della guerra del '59		1918			
Occhi morti		Vilma von Megyasay e Josef Kürti	1918			
Occupati di Amelia		spiritosa pochade	1918			
Onore	Orchestra diretta da Gino Bettoschi	Mia May	1918			
Oro sussurrante	Fantasia in 4 atti	Stella Harf	1918			
Paradiso perduto	Dramma emozionante in 4 atti, tolto dal romanzo di L. Fulda	Mady Christians, Bruno Kastner e E. Kaiser-Titz.	1918			

Paura	Potente dramma artistico, strano intreccio	Bruno Decarli concittadino	1918			
Pazzo di felicità	Potente capolavoro drammatico		1918			
Peccato di gioventù		Thea Sandten	1918			
Per la patria ovvero La sposa del tenente di riserva	Grandioso film patriottico	Elena Richter, Georg Lengbach	1918			
Per una donna	Diversa dall'altra omonima	Magda Sonja	1918			
Petra tra pietre	Dramma sociale di Sudermann, film artistico, un prologo e tre atti. Questo lavoro desterà certamente enorme interesse, perché mesi or sono venne recitato dalla compagnia di prosa dell'artista Carmelo Dangeli ed ottenne un clamorosissimo successo al Politeama Rossetti.		1918			
Phantomas	Colossale capolavoro in 7 serie, Ogni serie consta di 4 atti	Kaiser-Titz	1918			
Pierrot e Pierrette	Della rinomata Cines la grande film teatrale		1918			
Più forte del destino	Spettacolo film con la celebre Gina Fabri	Gina Fabri	1918			
Povera moglie		Geraldina O'Brien, stella del Broadway	1918			
Pregiudizio crudele	Della Cines, romanzo d'amore		1918			
Premio di giubileo	Romanzo d'avventure	Alwin Neuss	1918			
Prima-Vera	Assunzione de sontuosi parchi dal vero	Erna Morena	1918			
Prova d'amore		artisti teatro berlinese	1918			
Quando la donna non sa cucinare	Bellissima farsa	Poldi Müller	1918			
Quando precipitano le lavine		Hella Moja	1918			
Ramara	Capolavoro della rinomata serie Phantomas, novità		1918			
Riabilitata	Dramma in tre parti, episodio della guerra in Tripolitania.		1918			
Riconciliato col destino	Dramma d'amore		1918			
Ridi pagliaccio	Dramma	Wanda Treumann	1918			
Rigoletto il re si diverte	Capolavoro tratto dall'opera	G. Klitsch e Liane Haid	1918			
Rinuncia alla felicità	Potrebbe essere: Enterbte des Glücks, della casa Nordisk C 1915		1918			
Rinuncia d'amore ovvero Le nozze di Topren	Dell casa Astra Film di Milano		1918			
Rosa di selva	Americano	Asta Nielsen	1918			
Rosa Selvaggia	Con la nuova stella della cinematografia	Lia Ley	1918			
Semiramide			1918			
Servo e padrone	Dramma	Alberto Bassermann	1918			
Sogni veneziani	Dramma d'amore in 4 atti della casa Gaumont di Parigi, assunto nella bella Venezia		1918			

Sparito dal mondo ovvero Il figlio della colpa	Dramma in un prologo e 5 atti	Hesperia	1918			
Speculazioni di borsa	Grande capolavoro americano	Wilton Lackaye	1918			
Sposa infelice	Dramma d'amore, di gelosia e morte, maggiori città, serie 1918	Henny Porten	1918			
Strane visioni	Storia d'amore in 4 atti	Erick Kaiser Titz	1918			
Studenti	Dramma	Pola Negri	1918			
Suor Teresa		Gemma Bellincioni	1918			
Susanna Grandais	Primo film della rinomata serie Susanna Grandais	Susanna Grandais	1918			
Taifun	Dramma d'autore in 5 atti, d'azione cinese, massima sensazione		1918			
Tartufini e gli sposi	farsa		1918			
Teddy a teatro	Film brillante	Teddy Heideman	1918			
Teddy, Heddy e Freddy	Commedia, assoluta novità	Leda Gys	1918			
Tenebra e luce	Dramma d'amore in 4 parti	Magda Sonja e Carlo Goetz	1918			
Teoria dell'amore	Giunge da Berlino	Maria Carmi	1918			
Terje Vigen	Episodio della guerra norvegese-inglese del 1809-1814, dai versi di E. Ibsen		1918			
Teste strane	4 atti, copia nuova, ieri guasto al IV atto		1918			
Traccia sperduta	Avventura, 4 atti	Fulvia Perini	1918			
Tu non devi giudicare	Un prologo e tre atti	Eva Speyer	1918			
Tuberose	Dramma sentimentale 4 atti	Alsa Bernard	1918			
Un caso inesplicabile (La porta chiusa)		Maria Vidal	1918			
Un matrimonio al club degli eccentrici	Emozionale romanzo di un detective, in 5 parti. Joe Deebs	Harry Liedtke	1918			
Una vita spezzata	Grande dramma sociale in 4 atti, Projectograph, di fabbricazione della Phonia di Budapest	Giulio Csontos e Ioa Lenkeffy	1918			
Viaggi di nozze	Projectograph, comm brillante 4 parti, novità	Viviana Martin	1918			
Vicende d'amore d'Ortmen	Grandioso romanzo della vita reale in 4 atti	Lilly Berky, prima in Fedora	1918			
Violetta n. 4	Brillantissima commedia		1918			
Vittima di Satana	Scene incantevoli del Purgatorio, Paradiso e Inferno, capolavoro americano		1918			
Vittoria d'amore		Ebba Tomsen e Gunar Toinöds	1918			
Zampa	Dramma d'amore zingaresco in 4 atti		1918			

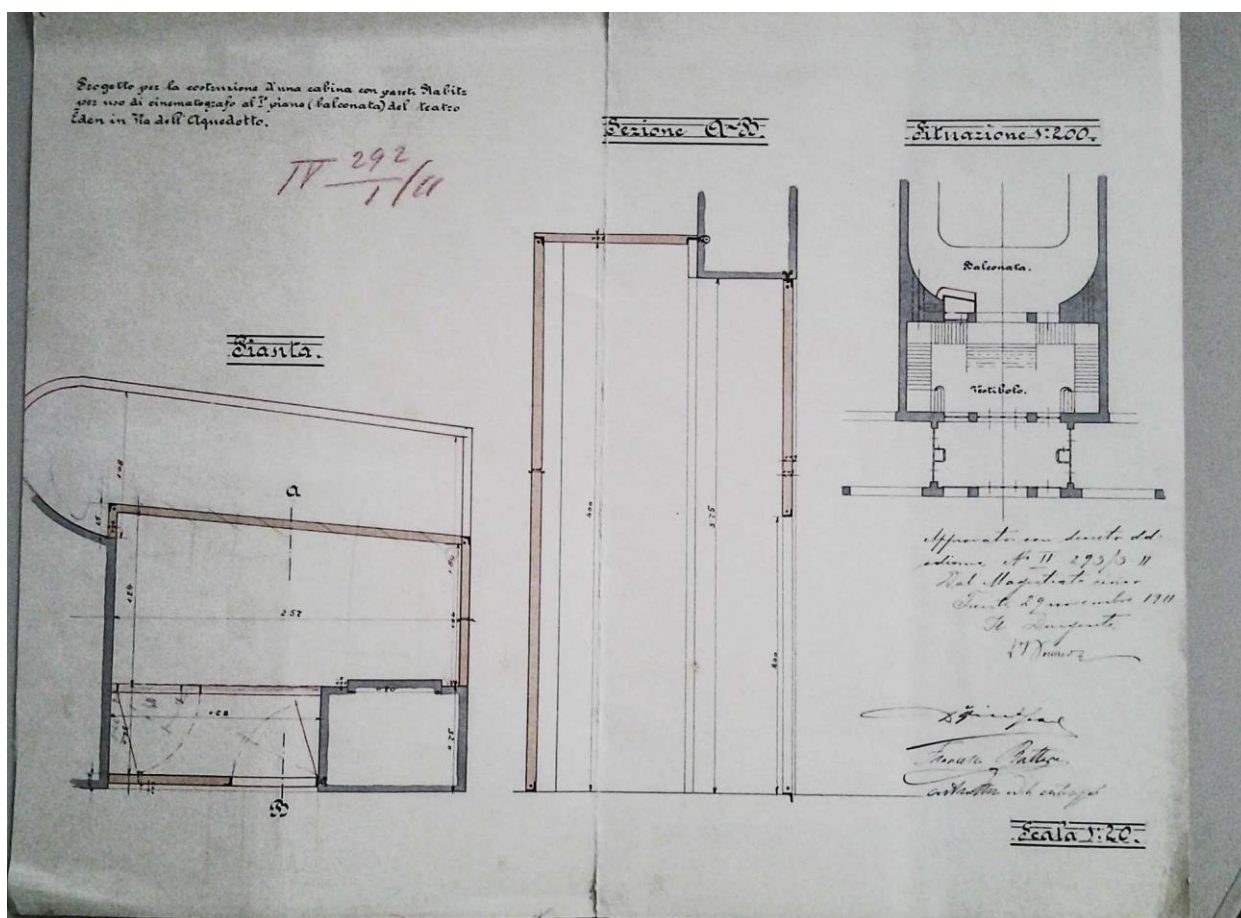


Foto 1.

ATCTs, Anagrafico 2463 Barriera nuova – Via dell'Acquedotto (oggi Viale XX Settembre) 35, edificio del 1906 degli ingegneri Viviani e Giberti. Progetto per la costruzione d'una cabina per uso cinematografo al I piano (balconata) del Teatro Eden di via dell'Acquedotto: IV 292/I/11, pianta sezione e situazione, approvato con decreto dd. Odierna n. IV 293/3.11 dal Magistrato Civico, Trieste 29 novembre 1911

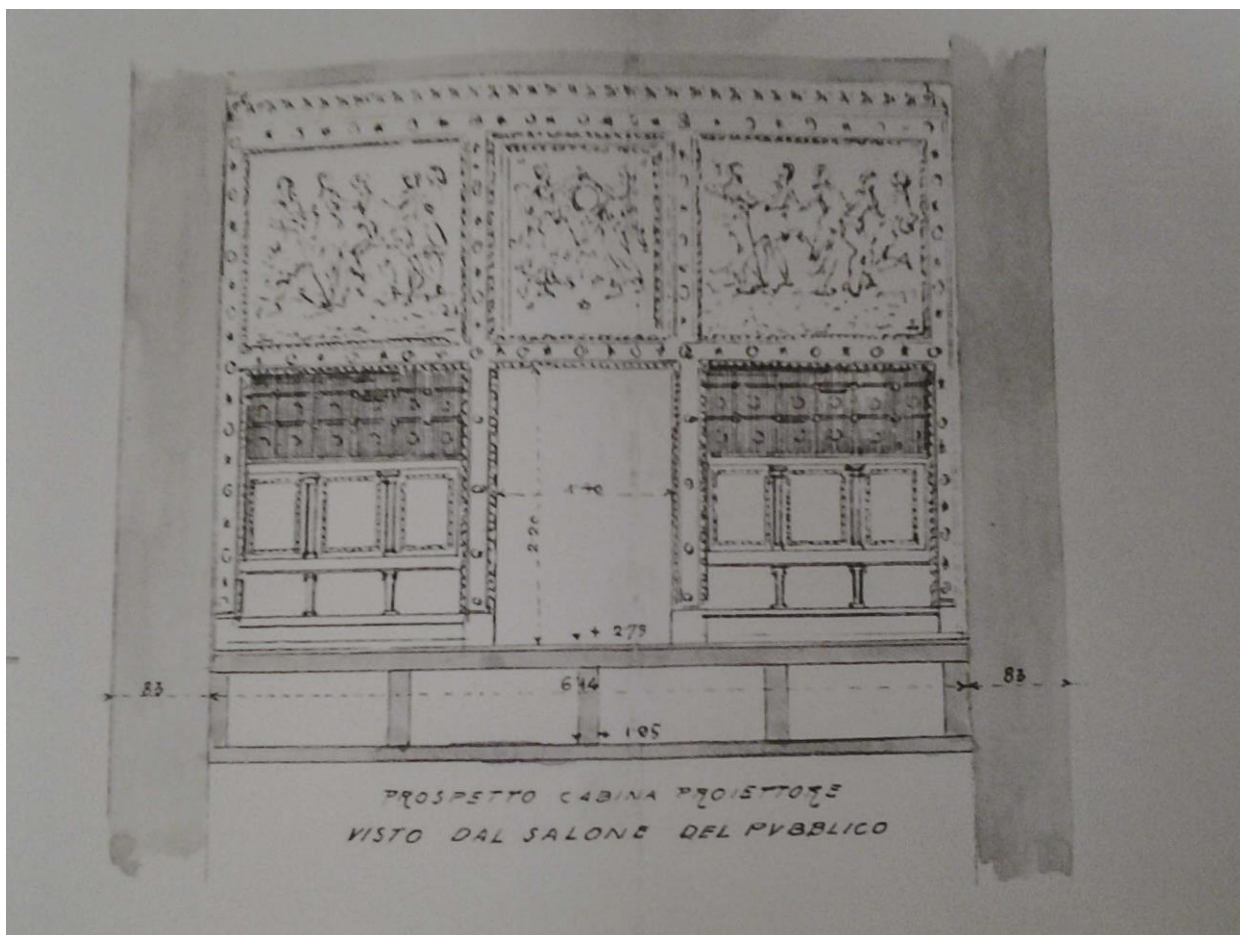


Foto 2

Foto 2 e 3

ASTs, LGT AG, b. 2427, f. 255. Progetto di adattamento degli architetti Ruggero e Arduino Berlam per la cabina cinematografica del Teatro Cine Ideal, in via S. Antonio 3. nel palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà a Trieste (via S. Antonio-via S.Caterina), approvato dal Magistrato Civico il 20 giugno 1913. Proprietario Richard Colledani. Particolare della cabina e Salone d'aspetto

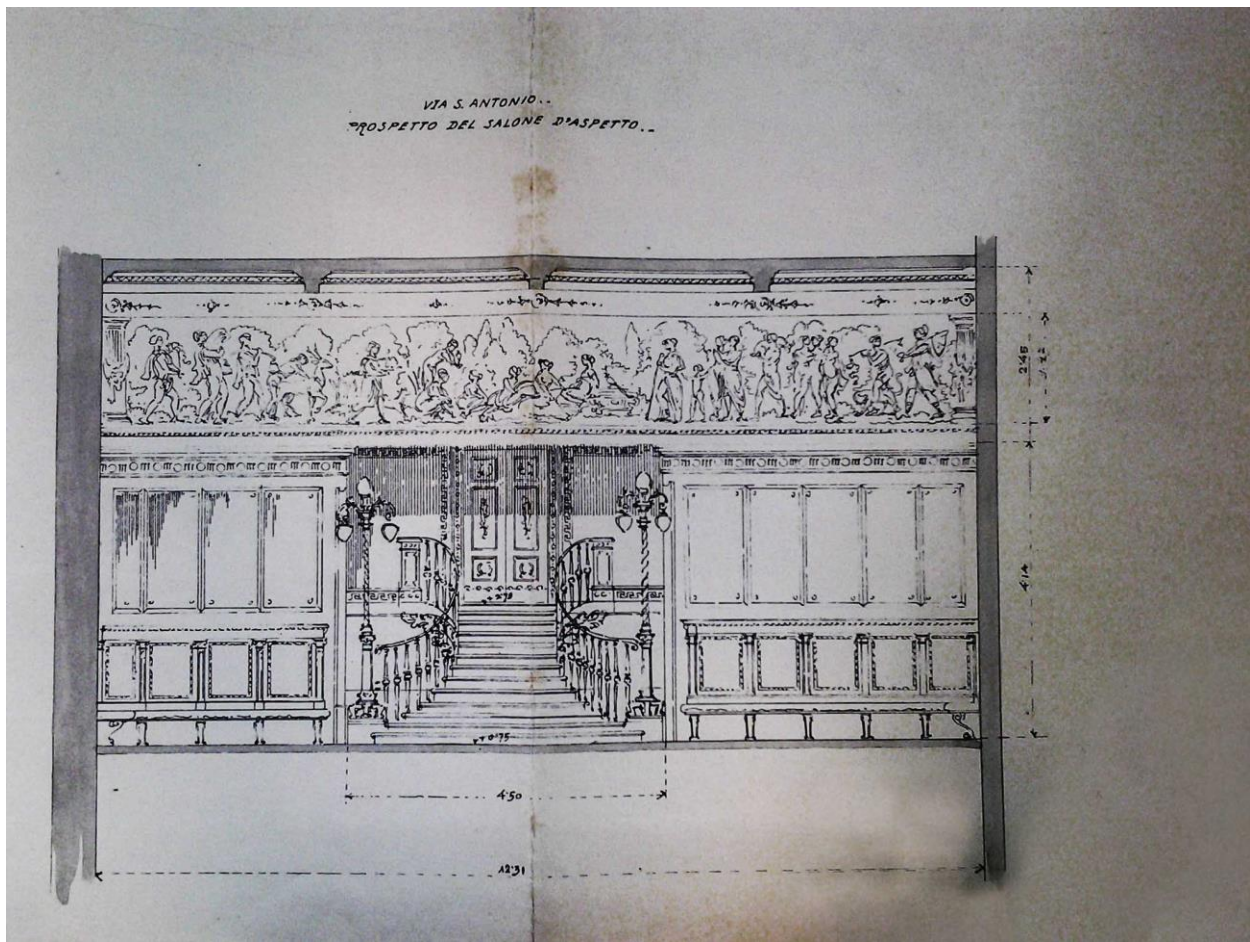


Foto 3

POLITEAMA ROSSETTI

Con oggi martedì viene aperto il concorso per l'aggiudicazione di un premio di

Cor. 500

che l'impresa riserva al fortunato risolutore dell'enigma nella film:

LE DUE SORELLE

ovvero: L'omicidio di una signora e del suo amante. Sensazionale dramma d'amore.

I frequentatori del Teatro, riceveranno apposito polizzino numerato, da completarsi con la soluzione ritenuta corrispondente allo svolgimento del dramma. I concorrenti hanno da esprimersi, indicando il personaggio, che avrebbe compiuto il misfatto.

Se vi saranno più di una soluzione corrispondente, il premio verrà sorteggiato.

L'importo di **Corone 500** venne depositato presso P.L.R. NOTAIO signor **EMILIO CANDELLARI**, Trieste, via Campanile N. 14.

L'estrazione seguirà pubblicamente, il giorno della rappresentazione in cui verrà proiettata anche la soluzione e verrà fatta da un bambino bendato.

Per la prima volta a Trieste! Sensazionale!

Seguirà una brillante film comica interpretata da **Max Linder** ed i seguenti numeri di varietà:

Conchita Ledesma la più bella stella del Varietà.	SACHSA MERITO nelle sue danze caratteristiche.	Ermanno Cavaleri tenore, il beniamino del pubblico.
---	--	---

Prezzi popolari:

Ingresso Centesimi	60
Loggione	30

Foto 4

«Il Lavoratore», 16 marzo 1915.

Copia.

Trieste, li 23 dicembre 1914.-

Citato, comparve nell'ufficio dell'i. r. Commissariato di Polizia No. IV, T e o d o r o H e r m a n n s d o r f e r , comproprietario e dirigente del Teatro Fenice, il quale interrogato, risponde quanto segue:

Non è vero, che io abbia appaltato la licenza cinematografica. - È bensì vero, che gli eredi di L. Hermannsdorfer, hanno affittato il Teatro "Fenice" al Signor Attilio Depaul, col quale io resto nelle stesse condizioni e mansioni, che coprivo coi miei fratelli. -

Ho da aggiungere, che io sono continuamente attivo nel teatro ed in qualità di direttore e cointeressato sorveglio tanto l'andamento amministrativo quanto il tecnico. - Nella cabina cinematografica l'impianto elettrico è stato riformato, ma però fu collaudato questa prescrizione addì 20 ottobre a. c. -

Del resto aggiungo, che ho l'intenzione di fabbricare una nuova cabina ed anzi fra breve presenterò i relativi piani all'i. r. Luogotenenza. -

Co ram me:

Hrusch, m. p.

i. r. comm. di Pol.

T. Hermannsdorfer, m. p.

Foto 5

ASTs, LGT AG, b. 2426, f. 197, 23 novembre 1914. Appalto del cinematografo del teatro Fenice ad Attilio Depaul



Foto n. 6

ASTs, LGT AG, b. 2425, fasc. 70, Filmzensur Wien, Prag, Brünn, etc.etc., Bismark, Plakat ivi contenuto

■ ■ ■ FERN ANDRA ■ ■ ■
■ ■ ■ MARIA CARMI ■ ■ ■
■ ■ ■ ASTA NIELSEN ■ ■ ■

Le tre più celebri artiste della cinematografica moderna, che la scorsa stagione hanno riportato il più brillante successo in tutti i teatri, divengono **MONOPOLIO** della ditta

V. PERINI

Rendo noto che, oltre alle tre su menzionate serie artistiche, il mio ufficio noleggio fornirà scelti programmi in grande assortimento, delle primarie case. Richieste ed informazioni vengano dirette alla ditta

V. PERINI - ABBAZIA

Indirizzo telegrafico: Perinifilm Abbazia.
Telefono Int. N. 36.



Foto 7

«Il Lavoratore», 30 luglio 1916

monica: „IL PECCATO DEL PRIMO AMORE“ con Asta Nielsen.

Monopolfilm V. PERINI

TRIESTE - VIENNA - FIUME

CINEMATOGRAFISTI! Portiamo a vostra conoscenza che il nostro ufficio ha assunto l'esclusività di tutte le migliori produzioni per la stagione 1917-18.

35 serie, oltre 200 programmi

HENNY PORTEN	MIA MAY	FERN ANDRA
FRANCESCA BERTINI	ERNA MORENA	HELLA MOJA
HANNY WEISSE	LIDIA BORELLI	HEDDA WERNON
MARIA CARMİ	LOTTE NEUMANN	ELENA RICHTER
LEDA GYS	EGEDE NIESSEN	LIANE HAID
RITA SACCHETTO	MAGDA SONIA	DORRIT WEIXLER
POLA NEGRI	EMILIA SAUMAN	TREUMANN-LARSEN
OLAF FOENSS	MARIO BONNARD	BRUNO DECARLI
ALWIN NEUSS	WALDEMARE PSYLANDER	STUARD WEBBS
GUNNAR TOLNAS	ALBA	CARLO DE VOGT
ENRICO KAISER-TITZ	SEELIG	ARNOLDO RIECH
THANHAUSER	HARRY HIGGS	

Le nostre films in cui prendono parte le ben note celebrità, sono meravigliose per la bellezza, per la sontuosa messa in scena, per la fotografia impeccabile, nonché per il largo corredo di réclame di cui sono fornite e sono destinate a sicuro successo.

OGNI DONNA

Foto. 8

«Il Lavoratore», 24 ottobre 1917

VARIETÀ

Varietà xe diventà, come la baba, 'na roba universal. Ogi gavemo varietà de tempo, varietà de prezi, varietà de notizie sui giornali, varietà de roba missiada nel pan, varietà de miseria e varietà de viver e varietà de morir. Xe più che giusto parciò che anca el teatro sia vario. Gavemo vù, lunedì grasso, a la Fenice un spettacolo più che de varietà — co' le gambe a la reversa. Adesso gavaremo varietà al Politeama, come la gavemo za a la Fenice, varietà Eden, al Alfieri, par tuto. El teatro de la politica invezze xe sarà.

El cinematografo, che porta sempre novità, trionfa partuto. La gente ghe piasa sempre il novo e el vario.

Mi digo che se no saria tute ste varietà el mondo saria un zimiterio, parchè xe del vario, brutto o bel, bon o cativo, vecio o novo ch'el mondo vivi e camina.

La baba no pol correrghè drio a tute le varietà de sto mondo, la se occuperà de quel che la pol.



De le babe parlar ben
sempre a tuti ghe convien.

Foto 9

«La baba», giornale settimanale satirico illustrato, 6 marzo 1915, tipografia Brunner, redattore responsabile Luigi Buzich.

or. 250000

**MONOPOLFILMS
PERINI-QUARANTOTTO**

Foto 10

RAIORS

„TRIESTEFILMS“

INDUSTRIA, COMMERCIO, VENDITA E NOLEGGIO FILMS
 Telefono N. 1417 **TRIESTE** Telegr. Triesterfilms
 UFFICIO VIA TORRENTE N. 12 — DEPOSITO VIA S. FRANCESCO D'ASSISI N. 2
 ORARIO ININTERROTTO DALLE 8 ANT. ALLE 8 POM.

Si rende noto a tutti gli Interessati, Teatri e Cine della città e provincia di aver
 l'esclusivo monopolio per tutta la regione italiana dell'Austria-Ungheria delle mi-
 gliori film di produzione delle nuove serie 1918-1919.

FRANCESCA BERTINI
 la prima stella dell'arte italiana e berlinese di tutto il mondo.
LOTTE NEUMANN
 la sublime bellezza ed apprezzata artista berlinese.
HEDDA WERNON
 la simpaticissima artista berlinese dalla dicina d'oro che sa far piangere
 e sbalordire dalla sua.

ASTA NIELSEN
ESTER CARENA
MARIA ORSKA
RITA JOLIVET
HEDDA BECK



MARIA WIDAL
POLA NEGRI
SYBIL SMOLOWA
MARIA FEIN
LIA LEI

Federico Zelnick
Stuart Webb-Reicher
Francesco Hoffer
Bernd Aldor

Quattro films centrali di
A. LIND
 autore del „Circo Wolfson“
 e del „Jockey della morte“

Kaiser-Titz Phantomas
Kills Christander
Egane Mogens
Harry Piel

Tutte le film sono materiale nuovo, dotato di ottima ricchezza.
 Nonostante il forte aumento del costo, i prezzi di noleggio saranno miti; per acqui-
 stare un'estesa scelta di clienti.
 Disponibili per la vendita oltre 300.000 metri di film già sfruttati.

Foto 11

«Il Lavoratore», 2 settembre 1918